«Oggi due cose sembrano moderne: l'analisi della vita e la fuga dalla vita. Poca è la gioia dell'azione, dell'accordo delle forze interne ed esterne della vita, dell'imparare a vivere del *Wilhelm Meister* e del corso del mondo shakespeareiano. Si anatomizza la propria vita psichica, o si sogna [...]. Nelle opere dell'artista più originale che possegga al momento l'Italia, di Gabriele D'Annunzio, queste due tendenze si cristallizzano con una particolare acutezza e chiarezza : le sue novelle sono protocolli di psicopatia, i suoi libri di poesia sono scrigni di gioielli ; nei primi domina la terminologia rigorosa ed oggettiva dei documenti scientifici, ne secondi, invece, un'ebbrezza quasi febbrile di colori e di stati d'animo»

(Hugo von Hofmannsthal, *Gabriele D'Annunzio*, I)

«Il suo sentimento della vita e del mondo non si è acceso al contatto della vita e del mondo, bensì al contatto delle cose artificiali: della più grande opera d'arte, il "linguaggio", dei grandi quadri della grande epoca e delle altre opere d'arte minori»

(Hugo von Hofmannsthal, *Gabriele D'Annunzio*, II)

## 1. La poesia come registro delle immagini del mondo: la ricerca di senso nell'*Alcyone*

Proprio nel momento in cui il suo editore Giuseppe Treves lo sollecitava e premeva (con la forza contrattuale che poteva esercitare sul poeta in perenne crisi economica) perché concludesse e gli consegnasse il promesso romanzo *Il Fuoco* (la storia neppur tanto romanzata dell'amore impetuoso per Eleonora Duse basata sui suoi sviluppi più intimi e più privati), D'Annunzio decide che è tempo di tornare al primo amore: la poesia. E' dal 1893 che non pubblica più versi e che si è dedicato interamente alla prosa sia nel romanzo che nella scrittura teatrale. Come scrive Federico Roncoroni nella sua *Introduzione* all'edizione dell'*Alcyone* da lui curata per la collana degli Oscar Classici Mondadori :

«Poco importa, del resto, stabilire *perché* D'Annunzio si sia messo, proprio ora, a fare poesia. La questione, oltre tutto, non ha fondamento scientifico né potrebbe portare a conseguire risultanze valide e soddisfacenti. Comunque, quale ne sia stata la causa, questo ritorno alla poesia avveniva, per così dire, nella pienezza dei tempi. D'Annunzio vi perveniva, dopo tanta prosa, forte di non trascurabili esperienze teoriche e pratiche maturate proprio negli anni che vanno dal 1891-1893, data di composizione delle liriche della sua ultima raccolta poetica – il *Poema paradisiaco* –, a questo 1899. In proposito, anzi, si può dire che tutta la produzione letteraria che inizia con *Le vergini delle rocce* e culmina nel *Fuoco*, praticamente già realizzato anche se non ancora compiuto, ha costituito, nell'ambito dell'attività dannunziana, un momento risolutivo dalle conseguenze necessariamente innovative. Con *Le vergini delle rocce*, con le opere teatrali, con *Il fuoco* e, anche, con le parallele esperienze sentimentali e politiche, D'Annunzio rivela di aver finalmente e decisamente individuato nel mito del superuomo e, per quel che riguarda il fatto essenziale e importantissimo dell'espressione e dello "stile", nella poetica che esso sottende, quel criterio di interpretazione della realtà che aveva a lungo cercato nel suo vario e proficuo tirocinio sperimentale»[1].

Il primo testo poetico di questa nuova stagione (che costituirà poi il preludio del Primo Libro delle *Laudi*, *Maia*) si intitola, non a caso, *L'Annunzio*.
Quest'ode (*nomen omen*) conterrà, infatti, al suo interno una sorta di sintesi anticipatoria di tutto quanto sarà contenuto nelle opere in poesia successive e, in particolar modo, le lodi della bellezza eterna della Natura e della necessità di attraversarla con le parole poetiche più intense e più illuminanti ("Tutto era silenzio, luce, forza, desìo. / L'attesa del prodigio gonfiava questo mio / cuore come il cuor del mondo./ Era questa carne mortale impaziente / di risplendere, come se d'un sangue fulgente / l'astro ne rigasse il pondo. / La sostanza del Sole era la mia sostanza. / Erano in me i cieli infiniti, l'abondanza / dei piani, il Mar profondo. // […] E il dio mi disse: "O tu che canti, / io son l'Eterna Fonte. / Canta le mie laudi eterne". Parvemi ch'io morissi / e ch'io rinascessi. O Morte, o Vita, o Eternità ! E dissi: / "Canterò, Signore". / Dissi: "Canterò i tuoi mille nomi e le tue membra / innumerevoli" […] Canterò la grandezza dei mari e degli eroi").
A pochi giorni di distanza dalla stesura di questo testo aurorale, D'Annunzio compone la prima delle liriche che andranno a comporre il terzo Libro delle *Laudi*, la raccolta cui darà il titolo di *Alcyone*. E sarà la *Sera fiesolana* (datata "La Capponcina, Settignano di Desiderio, ai dì 17 di giugno 1899, verso sera, dopo la pioggia"), uno dei testi capitali e più significativi della raccolta.
E' dunque nel giugno del 1899 (l'anno in cui viene messo in scena *La Gioconda*, un testo teatrale assai importante per l'evoluzione della tematica superomistica – come si vedrà in seguito – e della prima stesura incompiuta di *Il Fuoco*) che si consuma il ritorno del poeta abruzzese alla poesia .

---

[1] F. RONCORONI, *Introduzione* a G. D'ANNUNZIO, *Alcyone*, Milano, Mondadori, 1993[4], p. 11.

A parte la lirica “Alle montagne” che apre la Terza Parte del Libro delle *Laud*i, *Elettra*, e che fu pubblicata per la prima volta nel 1896 [2], i versi che compongono i primi tre libri dell’ambizioso progetto poetico vengono concepiti e composti a partire da questo periodo.
In particolare nel luglio 1899, mentre si accinge a trascorrere un periodo di vacanza piuttosto lungo a Bocca d’Arno, dove Eleonora Duse ha come al solito affittato il Casone dell’antica Dogana per il periodo estivo[3], riempie di note, di appunti e di spunti per le liriche future il *Taccuino* no. 10 che passerà per le mani dei filologi come “il taccuino dell’*Alcyone*”.
E’ a partire, dunque, da questa data che il libro viene composto secondo un respiro unitario che rende i suoi ottant’otto componimenti articolati e distesi lungo una linea di disposizione rigorosa e non frammentaria.
Bisognerà aspettare l’estate del 1902, tuttavia, perché le liriche più significative di *Alcyone* vedano la luce e bisognerà pure cambiare luogo di vacanze e da Marina di Pisa passare nel Casentino, a Romena, per vedere D’Annunzio al lavoro:

«Così, ignaro di tutto, ai primi di luglio D’Annunzio lasciò Settignano e il “Secco Motrone” e si trasferì a Romena, nel Casentino, ospite a Villa Goretti. Oltre che ignaro di tutto e, certo, del tutto tranquillo quanto a scrupoli di coscienza, è pronto a lavorare[4]. Con lui, naturalmente, c’è anche la Duse. Il 10 luglio, scrivendo ancora al Tenneroni, è proprio lei ad annunciare che il poeta *lavora*: “Il Lavoro – scrive – ha ripreso l’amico suo – e le giornate volano !”. Di fatto, a Romena, dopo qualche giorno di riposo, D’Annunzio prese a lavorare sodo. “I giornali del tempo si sbizzarrirono a descrivere la grande tenda rotonda del poeta nella spianata del Castello, e le cavalcate che faceva per le valli o ai santuari del Casentino”(G. GATTI, *Vita di Gabriele d’Annunzio*, Firenze, Sansoni, 1956, p. 190). In realtà, più che andare a cavallo, il poeta lavorò e nel corso di un’attività che lo vide impegnato non solo a comporre materialmente i testi ma anche a sbrigare tutta la fase preparatoria alla composizione vera e propria, come l’individuazione dei temi, la consultazione degli appunti segnati nei *Taccuini*, la consultazione di lessici e dizionari, la lettura di testi di lingua o di volumi di altri poeti e, come vedremo, anche la pianificazione dei singoli componimenti in una struttura organica, compose un gran numero di liriche. Tra luglio e agosto nacquero così *La tregua* (10 luglio), *Il fanciullo* (13-19 luglio), *L’aedo senza lira* (16 luglio), *L’ulivo* (20 luglio), *La spica* (25 luglio), *Beatitudine* (28 luglio), il *Ditirambo I* (1 agosto), *Il Gombo* (13 agosto), *Anniversario orfico* (15 agosto), *I tributarii* (16 agosto), *I camelli* (18 agosto), *Il cervo* (20 agosto), *L’ippocampo* (21 agosto), *L’onda* (22 agosto), *La morte del cervo* (24 agosto) e poi, sempre tra luglio e agosto, ma in giorni che non è possibile precisare con esattezza, anche *L’opere e i giorni*, *Furit aestus*, *Pace*, *Intra du’ Arni*, *La pioggia nel pineto*, *Le stirpi canore*, *Il nome*, *Meriggio*, *Le madri*, *L’Alpe sublime*, *Albasia*, *Terra, vale !*, il *Ditirambo II* e *Bocca di Serchio*. In pratica, come si vede, in quei due mesi, D’Annunzio stese una buona metà del Libro di *Alcyone* : un totale di più di 3.000 versi, con una ricchezza di temi che spazia da quelli programmatici (*La tregua* e *Il fanciullo*) a quelli panici, da quelli superomistici a quelli evocativi, da quelli descrittivi a quelli mitici e metamorfici, con una varietà di soluzioni stilistiche che vanno dalle costruzioni a tavolino sui modelli letterari delle origini o sui lessici e i dizionari all’ elaborazione di testi di plastica evidenza espressiva, dalle

---

[2] “Alle montagne” apparve, per la prima volta, con il titolo *Ode a colui che deve venire*, nel febbraio 1896 in un fascicolo di *Versi e disegni offerti dalla Baronessa Blanc nella festa di beneficenza per i feriti d’Africa,* pubblicato a Roma dall’ Editore Adolfo De Bosis e poi ristampata in “Il Convito” (la rivista diretta da De Bosis stesso), libro VII (luglio 1895 – marzo 1896), pp.445-447.

[3] Sul soggiorno di D’Annunzio a Marina di Pisa e l’importanza che ebbe per l’evoluzione della sua scrittura , cfr. il bel libro di F. ROMBOLI, *Un’ipotesi per D’Annunzio. Note sui romanzi*, Pisa, ETS, 1986.

[4] Il riferimento è alla grave crisi nel suo rapporto affettivo con Eleonora Duse all’epoca già gravemente incrinato anche per effetto della pubblicazione del romanzo *Il Fuoco* (uscito presso Treves nel 1900) che ne pubblicizzava aspetti spesso anche molto personali e necessariamente privati.

trascrizioni mimetiche alle ricerche fonosimboliche e, infine, con una straordinaria varietà di forme metriche che sperimentano tutte le possibili soluzioni, dal metro chiuso al verso libero»[5].

E' in questo felice e tranquillo periodo di lavoro poetico che si consuma l'avvento del Sublime nella scrittura dannunziana.
E' vero che bisognerà aspettare ancora fino al periodo tra settembre e novembre del 1903 perché il lavoro dannunziano giunga a un termine, ma ormai i testi destinati a maggior fortuna (come *La pioggia nel pineto* o *Anniversario orfico* erano già stati composti – manca ancora il celebratissimo *I pastori* che sarà scritto nel 1903, probabilmente nell'ottobre).
E' in alcune delle poesie scritte in questo periodo (e perfino nei loro titoli) che la tematica dell' "immagine sublime" emerge con nettezza.
Si pensi alla lirica *All'Alpe sublime* – anche se non viene considerato uno dei testi migliori della raccolta [6]:

«Svegliati, Ermione, / sorgi dal tuo letto d'ulva, / o donna dei liti. / Mira spettacolo novo, / gli Iddii appariti / su l'Alpe di Luni / sublime ! /. Occidue nubi, corone / caduche su cime / eterne. / Ma par che s'aduni / concilio di numi / grande e solenne / tra il Sagro e il Giovo, / tra la Pania e la Tambura, / e che l'aquila fulva / del Tonante / su le sante / sedi apra tutte le penne. / Oh silenzii tirrenii / nel deserto Gombo ! / Solitudine pura, senz'orme ! / Candore dei marmi lontani, / statua non nata, / la più bella ! / Dormono i Monti Pisani, / grevi, di cerulo piombo, / su la pianura che dorme. / Altra stirpe di monti. / Non han numi, non genii, / non aruspici in lor caverne, / non impeti d'ardore / verso i tramonti, / non insania, non dolore; / ma dormono su la pianura / che dorme. / Oh Alpe di Luni, / davanti alla faccia del Mare / la più bella, / rupe che s'infutura, / oh Segno che

---

[5] F. RONCORONI, *Introduzione* a G. D'ANNUNZIO, *Alcyone* cit., pp. 50-51. Di questo *coté* sperimentalistico dubita fortemente P. V. MENGALDO nel suo "Un parere sul linguaggio di *Alcyone*": "Ma di che sperimentalismo veramente si tratta ? Di solito nei grandi sperimentali, tipo Dante, poli-valenza linguistica e compresenza di registri diversi nascono da una sua differenziazione dei reali, e la provocano ; il loro linguaggio agonistico e inventivo – e in questo consiste fra l'altro la sua acuta provocazione conoscitiva – nel momento stesso che conserva dinamicamente la traccia scottante della tensione che l'ha creato, sembra rimandare di continuo ad altro da sé: alla stratificata e contraddittoria ricchezza della realtà, come morsa e svegliata da un simile strumento articolato a più sonde di varia profondità, e insieme agli *standards* vigenti di verbalizzazione del reale, che esso perfora e trascende in ogni senso. In D'Annunzio, al contrario, la continua mobilità linguistica e formale presuppone il livellamento e l'intercambiabilità, al limite, la pretestuosità, dei reali. In lui, e specie in *Alcyone*, quietata con tutta naturalezza nel perfetto amalgama retorico della pagina la tensione sperimentale, la forma raggiunta si gode sempre beata, e ogni nuova fase di sperimentazione finisce per avere come referente verbale da superare (o piuttosto arricchire) nient'altro che il linguaggio stesso dell'autore nel suo via via mutevole assetto: tanta è del resto la fugace e innocente disinvoltura con cui quel linguaggio demiurgico sa neutralizzare previamente il diverso da sé, esperienze vicinissime nel tempo non meno delle lontane, annettendoselo e fagocitandolo incessantemente ("Imito qualunque richiamo […]")" (originariamente pubblicato in P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 181-189 e poi ripreso in *D'Annunzio e la poesia di massa*, a cura di N. Merola, Roma-Bari, Laterza, 1978, p. 221). Di parere diverso (se non opposto) sono, invece, N. SAPEGNO, "D'Annunzio lirico" (originariamente in *L'arte di Gabriele D'Annunzio*, a cura di E. Mariano, Atti del Convegno internazionale di studio, Venezia – Gardone Riviera – Pescara, 7-13 ottobre 1963, Milano, Mondadori, 1968, pp. 157-166 e poi ripreso in *D'Annunzio e la poesia di massa* cit., pp. 61- 72) e G. LUTI, *La cenere dei sogni. Studi dannunziani*, Pisa, Nistri-Lischi, 1973.

[6] Scrive Roncoroni nel suo commento alla lirica in questione: " […] il tentativo di superare il reale e il contingente per cogliere il senso "sublime" del paesaggio si avvale di simbolismi convenzionali e scontati, che coinvolgono anche, come è tipico del simbolismo dannunziano, spunti neoclassici – il ritorno degli antichi dei – e motivi romantici – "la solitudine pura", la bellezza delle opere non realizzate. Tutto il registro stilistico è tenuto sul piano di una stupefazione che si regge per forza di nessi esclamativi, anafore e cumuli di apposizioni. L'insieme appare piuttosto eccessivo e enfatico e la lirica sembra la versificazione di uno o più concetti cari da sempre a D'Annunzio e per lui legati allo spettacolo delle Alpi Apuane, come dimostrano le frequenti reminiscenze da un testo del 1901, la prosa *Per la dedicazione dell'antica Loggia fiorentina del grano al novo culto di Dante*. Più in generale, nell'ambito della ragionata struttura del Libro, *L'Alpe sublime*, insieme ai due componimenti che la seguono, *Il Gombo* e *Anniversario orfico*, dà vita a una trilogia di carattere mistico-visionario-simbolistico che ha la funzione di preparare e di introdurre lo scarto della vicenda alcionia nella direzione mitica " (G. D'ANNUNZIO, *Alcyone* cit. , p. 323).

l'anima cerne, / grande anelito terrestro / verso il Maestro / che crea, / materia prometea, / altitudine insonne, / alata, / Inno senza favella, / carne delle statue chiare, / gloria dei templi immuni, / forza delle colonne / alzata, / sostanza delle forme eterne!»[7].

Come si può vedere, il Sublime più che evocato è descritto. Non è nella soggettività che esso risiede, ma nell'oggetto in cui esso viene ritrovato e in cui alberga.
La sublimità più che dalle situazioni (come avviene di consueto nella tradizione longiniana) è legata qui allo spettacolo della Natura e della sua bellezza comparata a quella dell'Arte. Le Alpi sono sublimi per definizione (in una tradizione di analisi estetica che va da Addison a Shelley a von Haller[8]) e ad esse si rivolge la ricostruzione della bellezza dei luoghi dove il creatore umano solo può operare convenientemente. Comunque, non solo le montagne che si ergono alte sull'orizzonte a formare una catena invincibile fatta del biancore del marmo e della potenza della pietra resa eterna dal tempo e dalla sua forza stessa di coesione ma anche le spiagge deserte e assolate, senza alcuna impronta di piede umano (in questo caso, il Gombo di Marina di Pisa[9] che ritornerà nella lirica successiva) sono, per D'Annunzio, i luoghi del Sublime. In essi trova di diritto il proprio posto l'opera del creatore d'arte che non ha ancora realizzato il suo destino d'artista ("l'opera non nata") e che per questo sa come quest'ultima sia forse la sua opera più bella.
Il Sublime qui è, dunque, nei posti stessi, nello *spiritus loci* che li volle propizi e accoglienti per la realizzazione *in fieri* della Bellezza.
La stessa situazione sarà all'opera nel testo successivo (*Il Gombo* appunto) ma con esiti meno scontati. Prima di tutto il luogo stesso: è la spiaggia che ha accolto il corpo senza vita di Percy Bysshe Shelley annegato in quel tratto di mare l'8 luglio del 1822. Inoltre in esso la bellezza naturale del posto diventa l'occasione per la sua rappresentazione in chiave di estetica concettuale[10] :

«Tutto è quivi alto e puro / e funebre come le plaghe / ove duran nel Tempo / i grandi castighi che inflisse / il rigor degli iddii / agli uomini obliosi del sacro / limite imposto all'ansia / del lor desiderio immortale. // Tre disse quivi immense / parole il Mistero del Mondo, / pel Mare pel Lito per l'Alpe, / visibile enigma divino / che inebria di spavento / e d'estasi l'anima umana / cui travagliano il peso / del corpo e lo sforzo dell'ale. // Poi che non val la possa / della Vita a comprendere tanta / bellezza, ecco la Morte / che braccia più vaste possiede / e silenzii più intenti / e rapidità più sicura; / ecco la Morte, e l'Arte / che è la sua sorella eternale: // quella che anco rapisce / la Vita e la toglie per sempre / all'inganno del Tempo / e nuda l'inalza tra l'Ombra / e la Luce, e le dona / col ritmo il novello respiro : / ecco la Morte e l'Arte / apparsemi nel cerchio fatale»[11].

Il mare, il monte, la spiaggia: tre luoghi solitari e irti, difficili da abitare e plasmati solo dalla Natura senza bisogno dell'ausilio della mano dell'uomo. Qui la Morte e l'opera d'arte possono compiere la loro opera perché in essi il rapporto tra creazione e realizzazione si fa diretto e stabile. Qui l'"anima

---

[7] G. D'ANNUNZIO,"L'Alpe sublime", in *Alcyone* cit. , p. 323-326.

[8] Per una visione d'insieme di questa linea di lettura estetica della natura e delle sensazioni umane ad essa collegate, cfr. M. M. ROSSI, *L'estetica dell'empirismo inglese*, 2 volumi, Firenze, Sansoni, 1944. Lo scienziato svizzero Albrecht von Haller, uno dei padri della iatromeccanica in medicina, fu autore nel 1729 di un celebrato poema dedicato alla descrizione in versi delle Alpi.

[9] Più esattamente il Gombo è il tratto di litorale toscano antistante la pineta di San rossore, tra la foce dell'Arno e quella del Serchio. E' (era, in realtà) una striscia di spiaggia non antropizzata dove il tempo poteva dare l'impressione di essersi fermato.

[10] Lo rivela un appunto dell' 8 luglio 1902: "Rivedo il Gombo.La stessa bellezza sublime, ottenuta con tre parole: il mare, la montagna, la riva nuda" (G. D'ANNUNZIO, *Alcyone* cit. , p. 329).
[11] G. D'ANNUNZIO, "Il Gombo", in *Alcyone* cit., pp. 331-332.

umana” si incontra e si scontra con l’”enigma divino” che induce il tormento e l’angoscia, il timore e il tremore della sacralità vigente e mai interrotta dal ritmo scandente dell’umano, l’estasi e la *jouissance* della creatività che trova il proprio limite solo nella Morte come fato ineluttabile di chi vive per realizzare nella propria vita d’artista il destino tormentato e felice al tempo stesso di chi vive e crea oltre l’umano sentire e patire.
Lo stesso tema legato al canto del Sublime sarà al centro di *Anniversario orfico* (il più bello dei tre testi poetici affidati alla rievocazione dell’aspra e asciutta bellezza del Gombo e del destino ferale e stupendo dell’amato poeta-fratello Percy Shelley):

«Oggi è il suo giorno. Il naufrago risale, / che venne a noi dagli Angli fuggitivo, / colui che amava Antigone immortale / e il nostro ulivo”. // Dissi: “O veggente, che faremo noi / per celebrar l’approdo spaventoso ? / Invocheremo il coro degli Eroi ? / Tremo, non so. // Queso naufrago ha forse gli occhi aperti / e negli occhi l’imagine d’un mondo / ineffabile. Ei vide negli incerti / gorghi profondo. // E tolto avea Prometeo dal rostro / del vulture, nel sen della Cagione / svegliato avea l’originario mostro / Demogorgone !”. // Disse ella[12]: “Gli versavan le melodi / i Venti dai lor carri di cristallo, / il silenzio gli Spiriti custodi / bui del metallo, // il miel solare nella bocca schiusa / le musiche api che nudrito aveano / Sofocle, il gelo gli occhi d’Aretusa / fiore d’Oceano”. // Dissi: “ Ei ghermì la nuvola negli atrii / di Giove, su l’acroceraunio giogo / la folgore. Non odi i boschi patrii / offrirgli il rogo ? //. Mira funebre letto che s’appresta / estrutto rogo senza la bipenne ! / Vengono i rami e i tronchi alla congesta / ara solenne. // E caduto dal ciel l’arde il divino / fuoco. Scrosciano e colano le gomme. / Spazia l’odor del limite marino / all’Alpi somme”»[13].

L’ammirazione dannunziana per Shelley è ben nota[14]. Ma in questi versi l’ambizione di D’Annunzio non è tanto quella di scrivere un elogio funebre del poeta inglese scomparso prematuramente nel 1822 quanto di mostrarne il destino sotto la veste formale di un’elegia funebre che attinga alla solennità e all’altezza del Sublime. Dove però – si badi bene – l’elemento alto e

---

[12] Si tratta qui della compagna del poeta che, divenuta quasi una sorta di indovina classica nella finzione dannunziana, aveva profetizzato l’emergere rituale del corpo annegato di Shelley nell’anniversario della sua morte.

[13] G. D’ANNUNZIO, “Anniversario orfico”, in *Alcyone* cit., pp. 340-344.

[14] Scrive Roncoroni nel suo commento a questa poesia : “Cultore di Shelley fin dai primi anni del soggiorno romano, graze agli stimoli dell’amico Adolfo de Bosis, D’Annunzio ha, di fatto, sempre avuto un largo commercio intellettuale con i suoi versi. I vedano, per esempio, le traduzioni delle liriche *A Summer Evening Churchyard*, *To William Shelley*, *Death* e *To Night* che propone in un articolo a firma “Il duca Minimo” pubblicato su “La tribuna” di Roma del 3 agosto 1887 sotto il titolo *Nel cimitero inglese*. Si vedano, l’anno successivo, le pagine del *Piacere* in cui, descrivendo la visita di Andrea Sperelli e di Maria Ferres al Cimitero inglese, riprende quasi letteralmente interi brani dell’articolo e in cui ripropone anche le traduzioni di *Death* e *To Night*. Si vedano i versi dell’ *Epipsychidion* posti a epigrafe di *Viviana*, la futura *Due Beatrici*, II de *La Chimera*, in occasione della sua apparizione sul “Fanfulla della Domenica” del 25 luglio 1886, nonché i versi di *The Cloud* parafrasati nell’elegia *Elevazione*. Si veda la *Commemorazione di Percy Bysshe Shelley*, apparsa dapprima sul “Mattino” di Napoli del 4-5 agosto 1892, passata poi nelle *Prose scelte* […] alcuni passi della quale saranno ripresi nell’ode. E si veda, infine, la descrizione della morte di Shelley e del suo rogo funebre quali sono immaginati da Giorgio Aurispa nel *Trionfo della morte* : “Un calore lirico”, vi si legge, “dilatava il suo pensiero. La fine di Percy Shelley, già più volte invidiata e sognata sotto l’ombra e il fremito della vela, gli riapparve in un immenso baleno di poesia. Quel destino aveva una grandiosità e una tristezza sovrumana. “La sua morte è misteriosa e solenne come quella degli antichissimi eroi ellenici che d’improvviso una virtù invisibile sollevava dalla terra assumendoli trasfigurati nella sfera gioviale. Come nel canto di Ariele, nulla di lui è svanito, ma il mare l’ha trasfigurato in qualche cosa di ricco e strano. Il suo corpo giovanile arde sopra un rogo, a piè dell’Appennino, al cospetto del Tirreno solitario, sotto l’arco ceruleo del cielo. Arde con gli aromi, con l’incenso, con l’olio, col vino, col sale. Le fiamme si levano fragorose in un’aria senza mutamento, vibrano canore verso il sole testimonio che fa scintillare i marmi dei culmini montani. Una rondine marina cinge dei suoi voli il rogo, finché il corpo non è consunto. E, poi che il corpo incenerito si disgrega, appare nudo e intatto il cuore: - COR CORDIUM” – Anch’egli, come il poeta dell’ *Epipsychidion*, in un’esistenza anteriore non aveva forse amato Antigone ? “(in G. D’ANNUNZIO, *Alcyone* cit. , pp 336-337).

longiniano del "forte sentire" della scrittura non è disgiunto anzi è fortemente rappreso alla dimensione orrorosa dell' "approdo spaventoso". La morte è solo l'altra faccia della poesia, la cassa di risonanza dell'orrore della definitiva scomparsa.
L'evocazione del rogo delle povere spoglie di Shelley[15] fatto officiare da Byron il 16 agosto 1822 secondo l'antichissimo rito già descritto da Omero nell'*Iliade* è solo l'occasione per celebrare la caducità della Vita e la capacità mai esaurita della poesia di rinnovarla a partire dalla sua conoscenza autentica ritrovata proprio nel confronto con la Morte (la Demogorgone[16] risvegliata dal poeta in un suo celebre testo drammatico, *Prometheus Unbound*).
Il mare in tempesta, l'orrore provocato dalla possibile emergenza del "capo mozzo" di Orfeo (il simbolo eterno della poesia quale forma inesausta del canto), la rievocazione della "morte per acqua" di Shelley, la consapevolezza che nel suo destino è confitta la necessaria conoscenza di ciò che veramente conta nell'esistenza umana ("il mondo ineffabile") sono tutte tracce di una ricerca della dimensione sublime della rappresentazione poetica per immagini.
La morte del poeta inglese tanto amato da D'Annunzio si rastrema all'interno di un sistema mitico di rappresentazioni della potenza della poesia – lo slittamento del personaggio evocato da quello di Orfeo (la cui testa mozza e la lira avrebbero solcato, giusta la narrazione di Ovidio, il mare fino ad approdare all'isola di Lesbo) a quello di Shelley[17] segnano il passaggio di testimone da antico a moderno fino a giungere alla penna del loro cantore che li accomunerà nella sua stessa persona.
La scansione del Sublime, quindi, in questo testo raffigurato come evento numinoso del tremendo emergere della Morte, si ricompone nell'armonia del canto e dell'evocazione lirica blandendo l'orrore della morte e ricomponendo il tutto nella potenza delle immagini sognate.
Come ha scritto Ezio Raimondi in una sua ricostruzione generale del rapporto tra D'Annunzio e il simbolismo europeo (trascinandosi dietro anche la catastrofe mitteleuropea della Grande Vienna impersonata da Hugo von Hofmannsthal in qualità di corifeo poi "pentito" del poeta pescarese[18]):

«La ferita, l'orrore del reale resta ai margini della parola come una negazione da travestire nell'artificio, nella maschera della vitalità alienata. L'ordine dei segni non può entrare in crisi perché nel vuoto di senso dell'universo, nel cattivo infinito dell'arabesco, sopravvive l'illusione della bellezza e la mistica del significante, il "mistero della scrittura e del segno scritto" che rimanda a se stesso»[19].

---

[15] Il corpo mutilato di Shelley era comunque già stato sepolto sulla spiaggia dove era riaffiorato dopo la "morte per acqua" del mese precedente.

[16] Sul mito di Gorgone prima e di Medusa poi è di grande efficacia ermeneutica il saggio di J. – P. VERNANT, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, trad. it. di C. Saletti, Bologna, Il Mulino, 1987. Del dramma lirico di Shelley esiste una traduzione canonica in prosa ad opera di Cesare Pavese (P. B. SHELLEY, *Prometeo slegato*, a cura di M. Pietralunga, Torino, Einaudi, 1997).

[17] Sul mito d Shelley in vita e in morte è ancora fondamentale il saggio di H. BLOOM, "The Unpastured Sea: An Introduction to Shelley" del 1969 che si può leggere in *Romanticism and Consciousness : Essays in Criticism* da lui edito, New York, W. W. Norton & Co. , 1970.

[18] "Non a caso sarà lo stesso Hofmannsthal, dopo essersi vestito della tunica dell'inflessibile Maestro di *etica* – tentando così quell'impossibile riconciliazione tra "arte" e "vita" che perseguirà ostinatamente lungo tutta la sua opera – a smascherare D'Annunzio: a sua volta teso ad occultare, mediante lo sfrenato vitalismo dei "tanti" proclami superomistici, come attraverso la celebrazione delle potenzialità divinatorie della parola, l'agghiacciante selva di larve, l'inestricabile groviglio di "feroglifici" che si sono impadroniti della sua scrittura : da *Le vergini delle rocce* e Il fuoco fino ad ogni verso di *Alcyone*" (A. MAZZARELLA, *Il piacere e la morte. Sul primo D'Annunzio*, Napoli, Liguori, 1983, p. 118.

[19] E. RAIMONDI, "Il D'Annunzio e il simbolismo", in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, a cura di E. Mariano, Atti del Convegno di studio di Gardone Riviera, 14-16 settembre 1973, Milano, Il Saggiatore, 1976, p. 63.

Allo stesso modo in *La pioggia nel pineto*, uno dei testi lirici più famosi dell'*Alcyone* (e di tutto D'Annunzio, peraltro), il Sublime si insinua non tanto nel patetismo ritmato dei versi d'amori e di condivisione tra Ermione e il poeta quanto nei silenzi e negli scarti che enunciano la naturalità dell'immagine evocata. Se il rapporto tra i due esseri umani (e il simbolo del loro amore – la passeggiata nel bosco come esplorazione del mondo ancora aurorale, edenico, della loro passione) è solcato dal segno del descrittivismo psicologistico più definito, sono le pause del loro dialogare ad essere scandite dall'emergere di un silenzio ben più significativo delle parole pronunciate in quell'occasione. In questo caso, infatti, le parole sono scavalcate da un silenzioso corteo di immagini che prorompono e si mostrano come registro del reale nella loro assolutezza di manifestazioni non eludibili di esse. L'ascolto del mondo si rovescia nella sua esibizione, nella sua inesprimibile ineliminabilità, nella sua ineffabile proposta di immanenza non eludibile:

«Odi? La pioggia cade / su la solitaria / verdura / con un crepitio che dura / e varia nell'aria / secondo le fronde / più rade, men rade. / Ascolta. Risponde / al pianto il canto / delle cicale / che il pianto australe / non impaura, / né il ciel cinerino. / E il pino / ha un suono, e il mirto / altro suono, e il ginepro / altro ancora, stromenti / diversi / sotto innumerevoli dita. / E immersi / noi siam nello spirto / silvestre, / d'arborea vita viventi: / e il tuo volto ebro / è molle di pioggia / come una foglia, / e le tue chiome auliscono come / le chiare ginestre, / o creatura terrestre / che hai nome / Ermione. // Ascolta, ascolta. L'accordo / delle aeree cicale / a poco a poco / più sordo / si fa sotto il, pianto / che cresce ; / ma un canto vi si mesce / più roco / che di laggiù sale, / dall'umida ombra remota. / Più sordo e più fioco / s'allenta, si spegne. / Sola una nota / ancor trema, si spegne / risorge, trema, si spegne. / Non s'ode voce del mare. / Or s'ode su tutta la fronda / crosciare / l'argentea pioggia / che monda, / il croscio che varia / secondo la fronda / più folta, men folta. / Ascolta. / La figlia dell'aria / è muta ; ma la figlia del limo lontana / la rana, / canta nell'ombra più fonda, / chi sa dove, chi sa dove ! / E piove su le tue ciglia, / Ermione»[20].

La pioggia mescola insieme natura e soggettività umana in una sintesi armoniosa in cui più che il sottile rumore dell'acqua che cade vale maggiormente il silenzio che crea attraverso il suo suono soffuso e latente. Il silenzio creato dallo scrosciare della pioggia è più forte e più avvolgente della pura mancanza di suoni. Questo forma di silenziosità naturale produce la necessità dell'ascolto della realtà. Attraverso di esso, la ricerca di senso delle parole si infrange contro la barriera di non-senso[21] prodotta dalle immagini che le costituiscono.
In *La pioggia nel pineto*, le immagini che parlano (il pino, il mirto, la rana ecc.) si impongono sulle parole del poeta che declama perché sono in grado di rappresentare il senso della loro potenza espressiva e della loro forza evocativa molto di più di quanto la scansione delle parole possa permettersi. La ricerca di senso contenuta in *Alcyone,* quindi, in misura assai maggiore di quanto accada in *Maia* o in *Merope*, è fondata sulle immagini che accompagnano l'avventura alcionia dell'estate avventurosa della poesia dannunziana[22].

---

[20] G. D'ANNUNZIO, "La pioggia nel pineto", in *Alcyone* cit., pp. 254-257.

[21] Il silenzio come non-senso contro il quale il senso non può che impedirsi di sostare in attesa di rendere dicibile l'indicibile è opinione difesa da Bataille (e contro la quale Sartre si è battuto invano nella sua polemica contro la "nuova" teologia batailliana). Su questi temi, rimando al libro di sintesi di P. VALESIO, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, trad. it. di A. Pelli, Bologna, Il Mulino, 1986, in particolare pp. 295-448). Valesio significativamente cita il D'Annunzio de *Il Fuoco* e delle sue epifanie del silenzio.

[22] Come scrive proficuamente N. LORENZINI : "Il percorso dal *Fuoco* a *Alcyone* permette, invece, di protrarre e approfondire la traccia di una nuova sensibilità visiva, uditiva, tattile, resa possibile dall'illimpidirsi della parola che ancora una volta è concesso misurare sulla metamorfosi semantica del nostro *verbum sentiendi*. Il Paratore, accennando in un passo degli *Studi dannunziani*, al "magico intreccio di notazioni" (Napoli, Morano, 1966, p. 35, al capitolo intitolato "Antecedenti ovidiani del linguaggio di "*Alcyone*") del terzo libro delle *Laudi*, poneva giustamente l'accento sulla costante espressiva di un rappresentare in cui "la sensibilità tradizionale si macera e si dissolve, sprigionando per

Il mondo appare come un'immane registro di forme e di realtà legate alla forza dell'immaginazione – in esse non c'è più possibilità di gioco per le parole comuni piene del significato che ad esse viene tradizionalmente attribuito dal linguaggio della *koinè* e che esse si limitano soltanto a comunicare.
Nella poesia di D'Annunzio, le parole si affacciano prepotentemente sulla scena della lirica sotto veste di immagini ricche di senso dove, però, la comunicazione non è l'obiettivo da raggiungere.
E' molto più importante per esse evocare la dimensione *altra* della realtà della poesia come Assoluto significante e risuonare nello spazio sublime del silenzio dove la realtà si rapprende e il mondo si ferma ad ascoltare ciò che non potrebbe udire in altro modo[23].

## 2. Il desiderio e l'arte come forme del Sublime: *La Gioconda*

I temi poi espressi e rilevati nella spesso perfetta campitura di *Alcyone* si ritrovano, in toni certo più turgidi e sovente solo ammiccanti ed allusivi, in un testo drammatico messo in scena poco prima dell'emergenza lirica della poesia delle *Laudi* (come si è avuto l'opportunità di dire prima).
Si tratta di *La Gioconda*, scritta nel 1898 alla Capponcina di Settignano in Firenze e rappresentata nel 1899, con esito incerto e accoglienza tiepida del pubblico in quello stesso periodo ad opera della Compagnia Zucconi-Duse costituita per l'occasione (insieme a *La Gioconda* era stata prevista la messa in scena anche di *La Gloria* che però cadde miseramente a Napoli e non fu più reinserita nel cartellone). Entrambe le opere drammatiche erano state scritte, peraltro, per la Duse e legate alla sua interpretazione (lo stesso era accaduto per le altre opere di teatro scritte da D'Annunzio nel periodo 1892-1899: *La Città morta, Il Sogno di un mattino di primavera* e *Il Sogno di un tramonto d'autunno*, tutte *pièces* poi riproposte con molta difficoltà in seguito da altre attrici).
In questo testo teatrale a metà tra la tragedia e la commedia borghese basata su un *ménage à trois* compaiono quali protagonisti sullo stesso piano tre personaggi: lo scultore Lucio settala (che adombrerebbe lo stesso D'Annunzio), sua moglie Silvia (raffigurazione coniugale di Maria Gravina, la precedente compagna del poeta al quale darà due figli) e Gioconda Danti (possibile maschera artistica di Eleonora Duse).
Ma, ovviamente, non è questo il nodo più significativo intorno al quale far ruotare una possibile interpretazione dell'opera (tutt'al più lo sarà in chiave puramente storico-aneddotico, non estetica).
Lucio Settala lo scultore tenta di rappresentare il Sublime nella sua creazione fatta di marmo ma per realizzarla ha bisogno di una modella in carne e ossa. La sua attività di artista è stata finora bloccata dai dissidi esistenti nella sua vita privata ma è stata finora resa possibile e in certo modo salvata dall'abnegazione di sua moglie Silvia (che da ragazza, non a caso, si chiamava Doni e ha acquisito con il suo nuovo cognome una capacità di volo ascendente prima sconosciuto[24]).

---

compenso nuovi solleticanti, suasivi processi di penetrazione e interpretazione della realtà". E di "esperienza gnoseologica", più che di "vicenda psicologica", parla anche il Gibellini ("La storia di *Alcyone*" in "Quaderni del Vittoriale", 5-6. 1977, pp. 68 e 92) analizzando la *Storia di "Alcyone"*, la sua vicenda "diegetica e narratologica", a contatto di una "natura fatta viva" " (*Il segno del corpo. Saggio su d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 116.

[23] Ricavo questa proposta critica da un passo contenuto nel saggio dannunziano di Natalino Sapegno precedentemente cit: : "Perché, come quel mondo poetico nasce sul fondamento di una pressoché totale dissoluzione dei contenuti ideologici e affettivi, per raccogliere ed esaltare la superstite primordiale urgenza delle impressioni, degli umori, dei trasalimenti avvertiti nella loro vitalità istantanea e fuggevole, ma con un'intensità rara di adesione carnale, analogamente il suo linguaggio si elabora attraverso una rottura con tutta la tradizione, che egli non ignora, bensì la padroneggia in quanto repertorio inesauribile di vocaboli e di forme estrinseche, ma alla quale rimane sostanzialmente estraneo, perché non la sviscera nella sua storicità, nel suo organico sviluppo, nella sua problematica intrinseca. A questo punto ci soccorrono le dichiarazioni stesse dello scrittore, e fra le tante basterà riferirne una sola che togliamo da un appunto che è tra le carte del Vittoriale: "Dov'è la poesia nella letteratura d'Italia ? Nei primitivi, in certe notazioni in margine della carte notarili – ma Ariosto, Tasso, tutto il resto ! E Manzoni ? E Leopardi ? La poesia italiana comincia con 200 versi di Dante e – dopo un lungo intervallo – continua in me". Dove non tanto mette conto di rilevare ora il tratto di paradossale orgoglio, quanto quell'affermazione appunto di totale distacco dal passato, di assoluta indifferenza a un'eredità che non sia di pure forme, anzi di astratto vocabolario: la coscienza di procedere in un terreno vergine, tutto sperimentale, senza radici" (N. SAPEGNO, D'Annunzio lirico" in *D'Annunzio e la poesia di massa* cit., p. 65).
[24] Settala = sette ali, come è tipico dell'ottica onomastica cara a D'Annunzio…

Il luogo in cui avviene il recupero all'arte di Lucio, inoltre, dopo il suo tentativo quasi riuscito di suicidio, è quanto di più propizio ad esso si possa pensare: Non solo l'azione avviene tra Firenze e la "marina di Pisa", nel tempo nostro, ma la scena stessa appare quanto di più armonioso si possa pensare:

«Una stanza quadrata e calma, ove la disposizione di tutte le cose rivela la ricerca di un'armonia singolare, indica il segreto di una rispondenza profonda tra le linee visibili e la qualità dell'anima abitatrice che le scelse e le ama. Tutto intorno sembra ordinato dalle mani di una Grazia pensierosa. L'imagine di una vita dolce e raccolta si genera dall'aspetto del luogo. Due grandi finestre sono aperte sul giardino sottostante; pel vano di una si scorge sul campo sereno del cielo il poggio di San Miniato, e la sua chiara basilica, e il Convento, e la chiesa del Cronaca, "la Bella Villanella", il più puro vaso della semplicità francescana. Una porta mette nell'appartamento interno; un'altra conduce all'uscita. E' il pomeriggio. Per entrambe le finestre entrano il lume, il fiato e la melodia di aprile»[25].

Il luogo sembra essere l'ideale per riprendere a creare e per dimenticare il passato[26]. Eppure per Settala non è facile ritornare a vivere senza attingere alla fonte stessa della Bellezza che egli identifica nella sua modella Gioconda Dianti.
Nonostante la riconoscenza che egli deve a sua moglie (che si è preso cura di lui nel periodo in cui era stato tra la vita e la morte), Lucio è ancora, e come sempre attirato dal fantasma della Bellezza raffigurato dal corpo-feticcio della sua modella-amante. Nello scontro tra queste due necessità vitali (l'amore devoto e la riconoscenza per la moglie e la passione travolgente per la Bellezza) si insinua la possibilità del Sublime. Il suo culto superomistico per se stesso consiste, in realtà, in questo.
La sua ambizione di cogliere il Sublime nell'arte non è altro che la volontà conclamata di andare oltre la "misura" domestica della morale comune per raggiungere la dis-misura della passione travolgente che si incarna nell'"eterno piacere" (Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*) della creazione :

«*LUCIO SETTALA* (*abbassando la voce*). Il gioco dell'illusione mi ha congiunto a una creatura che non m'era destinata. Ella è un'anima d'un pregio inestimabile, dinanzi a cui mi prostro e adoro. Ma io non scolpisco le anime. Ella non m'era destinata. Quando mi apparve l'altra, io pensai a tutti i blocchi di marmo contenuti nelle cave delle montagne lontane, per la volontà di fermare in ciascuno un suo gesto.

*COSIMO DALBO*. Ma tu hai già obbedito al comandamento della Natura, generando il capolavoro. Quando vidi la tua statua, pensai ch'ella ti fosse liberatrice. Tu hai perpetuato in tipo ideale e incorruttibile un esemplare caduco della specie. Non sei dunque pago?

---

[25] G. D' ANNUNZIO, *La Gioconda*, a cura di I. Caliaro, Milano, Mondadori, 1990, p. 39.

[26] "La simbolica convalescenza di Lucio Settala fa scattare il circuito di morte e rinascita, i cui preamboli sono confinati nell'antefatto. In una sera d'inverno lo scultore, conteso tra l'amore per la moglie e l'amore per una modella, ha tentato di togliersi la vita con un colpo di pistola. Poiché l'episodio è avvenuto nello studio dell'artista, questa spazialità intrisa di sangue, immersa nell'ombra invernale, è subito connotata come una topografia infetta. Trasportato nel *locus amoenus*, l'uomo si salva grazie alle doti sacrificali di Silvia Settala. Custode della sacra soglia, la donna angelicata non solo impedisce il "passaggio alla morte" ma consente al marito una graduale purificazione dell'anima avvelenata. Nel primo atto della *Gioconda*, Lucio Settala, che "parla in una maniera singolare, come trasognando, con un misto di agitazione e di stupore", appare alla lettera un *altro*. Come l'Aligi della *Figlia di Iorio*, a cui il sogno profetico dona metaforicamente le ali facendogli smarrire il ricordo dell'origine terragna, lo scultore vive in uno stato d'oblio, quasi l'antica lebbra si fosse dissolta. E' il modo con cui D'Annunzio segna l'irruzione della *metànoia*, il passaggio da una condizione di morte spirituale al tempo della luce, un tempo che qui balugina in maniera ancora faticosa e imperfetta" (U. ARTIOLI, *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 139).

*LUCIO SETTALA* (*accendendosi*).Mille statue, non una! Ella è sempre diversa, come una nuvola che ti appare mutata d'attimo in attimo senza che tu la veda mutare. Ogni moto del suo corpo distrugge un'armonia e ne crea un'altra più bella. Tu la preghi che si arresti, che rimanga immobile; e a traverso tutta la sua immobilità passa un torrente di forze oscure come i pensieri passano negli occhi. Comprendi ? Comprendi ? La vita degli occhi è lo sguardo, questa cosa indicibile, più espressiva d'ogni parola, d'ogni suono, infinitamente profonda e pure istantanea come il baleno, più rapida ancora del baleno, innumerevole, onnipossente: insomma *lo sguardo*. Ora imagina diffusa su tutto il corpo di lei la vita dello sguardo. Comprendi ? Un battito di palpebre ti trasfigura un viso umano e ti esprime una immensità di gioia o di dolore. Le ciglia della creatura che ami si abbassano: l'ombra ti cerchia come un fiume un'isola ; si sollevano ; l'incendio dell'estate brucia il mondo. Un battito ancora : la tua anima si dissolve come una goccia ; ancora : tu ti credi il re dell'Universo. Imagina questo mistero su tutto il suo corpo ! Imagina per tutte le sue membra, dalla fronte al tallone, questo apparire di vite fulminee! Potrai tu scolpire lo sguardo ? Gli Antichi accecarono le statue. Ora – imagina – tutto il corpo di lei è come lo sguardo. *Una pausa. Egli si guarda intorno sospettoso, per tema d'essere udito. Si accosta anche di più all'amico, che lo ascolta con una emozione crescente*. Te l'ho detto : mille statue, non una. La sua bellezza vive in tutti i marmi. Questo sentii, con un'ansietà fatta di rammarico e di fervore, un giorno a Carrara, mentre ella m'era accanto e guardavamo discendere dall'alpe quei grandi buoi aggiogati che trascinano giù le carra dei marmi. Un aspetto della sua perfezione era chiuso per me in ciascuno dei quei massi informi. Mi pareva che si partissero da lei verso il minerale bruto mille faville animatrici come da una torcia scossa. Dovevamo scegliere un blocco. Ricordo : era una giornata serena. I marmi deposti risplendevano al sole come le nevi eterne. Udivamo di tratto in tratto il rombo delle mine che squarciavano le viscere alla montagna taciturna. Non dimenticherei quell'ora, anche se morissi un'altra volta… Ella si mise per mezzo a quell'adunazione di cubi bianchi, soffermandosi dinanzi a ciascuno. Si chinava, osservava attentamente la grana, sembrava esplorarne le vene interiori, esitava, sorrideva, passava oltre. Ai miei occhi la sua veste non la copriva. Una specie di affinità divina era tra la sua carne e il marmo che chinandosi ella sfiorava con l'alito. Un'aspirazione confusa pareva salire verso di lei da quella bianchezza inerte. Il vento, il sole, la grandiosità dei monti, le lunghe file dei buoi aggiogati, e la curva antica dei gioghi, e lo stridore dei carri, e la nuvola che saliva dal Tirreno, e il volo altissimo di un'aquila, tutte le apparenze esaltavano il mio spirito in una poesia senza confini, lo inebriavano d'un sogno che non ebbe mai l'eguale in me… Ah, Cosimo, Cosimo, io ho osato gettare una vita su cui riluce la gloria d'un tal ricordo ! Quando ella tese la mano sul marmo che aveva scelto e volgendosi mi disse : "Questo", tutta l'alpe dalle radici alle cime aspirò alla bellezza. *Un fervore straordinario riscalda la sua voce e avviva il suo gesto*. *Colui che lo ascolta ne è sedotto, e ne dà segno*. Ah, ora tu comprendi ! Tu non mi chiederai più se io sia pago. Ora tu sai come debba essere furiosa la mia impazienza se penso che in questo momento ella è là, sola, a piè della Sfinge, che mi aspetta. Pensa : la sua statua è alzata sopra di lei, immobile, immutabile, immune d'ogni miseria ; ed ella è là affannata, e la sua vita fluisce, e qualche cosa di lei perisce di continuo nel tempo. L'indugio è la morte…»[27].

Il corpo di Gioconda è, dunque, già pronto ad essere scolpito nei massi di marmo di Carrara che lo scultore trasformerà, michelangiolescamente "per via di levare", in altrettanti frammenti di Bellezza, in segni assoluti del Sublime.

---

[27] G. D' ANNUNZIO, *La Gioconda* cit. , pp. 81-83. Il personaggio di Lucio Settala è stato quasi sempre messo in relazione (e comparato dalla critica) con quello dello scultore Démétrios che è il protagonista del romanzo *Aphrodite. Moeurs antiques* del 1896 di Pierre Louÿs. Ma se il protagonista di quest'ultimo romanzo scolpisce furiosamente e fervidamente soltanto il cadavere freddo e immobile della sua modella Chrysis, Ludovico ha bisogno di poter vedere e toccare il corpo vivo e pulsante della sua modella. Semmai Settala può essere considerato l'antesignano dell'Arnold Rubek di *Quando noi morti ci destiamo* di Henrik Ibsen (un' opera teatrale anch'essa prodotta nel 1899) o del Tono Giuncano di *Diana e la Tuda* (1927) di Luigi Pirandello, testi entrambi debitori a D'Annunzio per l'insistenza quasi ossessiva sul nesso Arte-Vita (anche se in tutti e due la Vita, a differenza di quanto accade nell'opera di d'Annunzio, prevarrà tragicamente sull' Arte e i suoi disegni di eternità).

Un'altra statua, infatti, era già stata iniziata prima del tentativo di suicidio. Lucio vorrebbe continuare a lavorarci utilizzando ancora come modella la donna che già ha trasposto nella pietra marmorea. Quando la moglie Silvia verrà a sapere questo e saprà altresì che il marito ha intenzione di continuare a frequentare la sua modella-amante, si recherà di persona nello studio di Settala per affrontare la rivale (un tentativo precedente messo in atto dall'amico comune Lorenzo Gaddi era andato a vuoto). La difesa di Gioconda sarà dura e serrata in nome dei diritti della passione e dell'ispirazione che solo lei è stata ed è ancora in grado di infondere nello spirito creatore dell'amante:

«*GIOCONDA DIANTI.* E voi mi accusate d'avergli inflitto un tormento infame, d'essere stata il suo carnefice ! Ah, *le vostre mani soltanto, le vostre mani di bontà e di perdono*[28], gli preparavano ogni sera un letto di spine ove egli non volle più distendersi. Ma, quando egli entrava qui dove io l'attendeva come si attende il dio che crea, era trasfigurato. Egli ritrovava dinanzi alla sua opera la forza, la gioia, la fede. Sì, una febbre continua gli ardeva il sangue, tenuta accesa da me (e questo è tutto il mio orgoglio) ; ma al fuoco di quella febbre egli ha foggiato un capolavoro. *Indica col gesto la sua statua che la cortina nasconde*.

*SILVIA SETTALA.* Non è il primo; non sarà l'ultimo.

*GIOCONDA DIANTI.* Certo, non sarà l'ultimo ; poiché un altro è pronto a balzare dal suo viluppo di creta, un altro ha palpitato già sotto il suo pollice animatore, un altro è là semivivo, e attende d'attimo in attimo che il miracolo dell'arte lo tragga intero alla luce. Ah voi non potete comprendere questa impazienza della materia a cui fu promesso il dono della vita perfetta !

*Silvia Settala si volge verso la cortina; fa qualche passo, lentamente, con l'apparenza d'un atto involontario, quasi che obbedisca a un'attrazione misteriosa.*

E' là ; la creta è là. Quel primo spiracolo ch'egli vi aveva infuso, io l'ho conservato di giorno in giorno come si bagna il solco dov'è il seme profondo. Non l'ho lasciato perire. L'impronta è là, intatta. L'ultimo tocco, che vi pose la sua mano febrile nell'ultima ora, è là visibile, energico e fresco come di ieri, tanto potente che la mia speranza in mezzo alla frenesia del dolore vi si affisò come a un suggello di vita e ne prese forza.

*Silvia Settala s'arresta dinanzi alla cortina, come la prima volta ; e vi rimane immobile e muta.*

Si, è vero, voi eravate intanto al capezzale del moribondo, protesa in una lotta senza tregua per strapparlo alla morte ; e per questo foste invidiata, e per questo siate lodata in eterno. Voi avevate la lotta, l'agitazione, lo sforzo : avevate da compiere qualche cosa che vi pareva sovrumana e che vi dava l'ebbrezza. Io, sotto il divieto, nella lontananza e nella solitudine, non potevo se non raccogliere e stringere – con tutta la volontà contratta – il mio dolore in un voto. La mia fede era pari alla vostra ; certo, si collegò con la vostra contro la morte. L'ultima favilla creatrice partita dal suo genio, dal fuoco divino che è in lui, io non l'ho lasciata estinguere, io l'ho tenuta sempre viva, con una vigilanza religiosa e ininterrotta… Ah, chi può dire fin dove sia giunta la forza preservatrice di un tal voto ?

*Silvia Settala fa l'atto di volgersi con violenza, come per rispondere ; ma si trattiene*.

---

[28] Il corsivo non è nel testo dannunziano. Mi è servito soltanto per evidenziare il tema delle mani che nel prosieguo della scena cadranno sotto il peso della statua quasi finita da Settala (le sue mani assunte come simbolo della Bontà "umana"finiranno, quindi, schiacciate dalla potenza dell' Arte "superomistica" e "troppo umana" che prevarrà su di essa).

Lo so, lo so : è ben semplice e facile quel che io ho fatto ; lo so : non è uno sforzo eroico, è l'umile compito di un manovale. Ma non è l'atto quel che importa. Quel che importa è lo spirito con cui l'atto si compie ; quel che solo importa è il fervore. Nulla è più sacro dell'opera che comincia a vivere. Se il sentimento con cui io l'ho custodita può rivelarsi alla vostra anima, andate e guardate ! Perché l'opera seguiti a vivere pè necessaria la mia presenza visibile. […] Voi non potete sentirvi sicura qui come nella vostra casa. Questa non è una casa. Gli affetti familiari non hanno qui la loro sede ; le virtù domestiche non hanno qui il loro sacrario. Questo è un luogo fuori dalle leggi e fuori dei diritti comuni. Qui uno scultore fa le sue statue. Vi sta egli solo con gli strumenti della sua arte. Ora io non sono se non uno strumento dell'arte sua. La Natura mi ha mandato verso di lui per portargli un messaggio e per servirlo. Obbedisco ; lo attendo per servirlo ancora. S'egli ora entrasse, potrebbe riprendere l'opera interrotta che aveva incominciato a vivere sotto le sue dita. Andate e guardate !»[29].

Nello scontro diretto tra le due donne, Silvia sta per prevalere quando sostiene con forza d'animo e con il buon diritto della moglie innamorata che il marito non ama più la sua modella. Quest'ultima, allora, si appresta a distruggere la statua che la raffigura pretendendone la proprietà morale. Nel tentativo di fermarla, la statua crolla sulla moglie e le schiaccia entrambe le mani. Silvia si salverà nonostante la perdita delle mani ma Lucio, anche se travolto dal rimorso, continuerà a vivere nel suo studio a fianco della modella che non riesce a lasciare:

«*LORENZO GADDI*. Sì, è una sorte troppo atroce. Mi ricordo ancora di quel che diceste tanto teneramente, guardandola, in quel giorno d'aprile. “Sembra che abbia le ali!”. La bellezza e la leggerezza delle sue mani le davano quell'aspetto di creatura alata. V'era in lei una specie di fremito incessante. Ora sembra che si trascini…

*FRANCESCA DONI*. Ed è stato un sacrifizio inutile come gli altri, non è valso a nulla, non ha mutato nulla : ecco l'atrocità della sorte. Se Lucio le fosse rimasto, credo ch'ella sarebbe contenta di avergli potuto dare quest'ultima prova, d'avergli potuto fare anche il sacrifizio delle sue mani vive[30]. Ma ella conosce omai tutta la verità, nella sua crudezza … Ah che infamia! Avreste mai potuto credere che Lucio fosse capace di tanto ? Dite.

*LORENZO GADDI*. Anch'egli ha il suo fato, e gli obbedisce. Come non fu padrone della sua morte, così non è padrone della sua vita. Lo vidi ieri. M'aveva scritto al Forte dei Marmi per pregarmi di salire alle Cave e di spedirgli un masso. Lo vidi ieri, nel suo studio. Il suo viso è così scarno che sembra debba divorarglielo il fuoco degli occhi. Quando parla, si eccita stranamente. Ne rimasi turbato. Lavora, lavora, lavora, con una terribile furia : forse cerca di sottrarsi a un pensiero che lo rode.

---

[29] G. D' ANNUNZIO, *La Gioconda* cit. , pp. 115-117.

[30] Il “sacrificio delle mani vive” rimaste sotto una statua non può che far venire mente l'analoga offerta fatta dal fedele abruzzese Ummàlido a San Gonselvo che avviene nel finale di “L'eroe”, una delle più intense e potenti (anche se al limite del *Grand Guignol*) tra le *Novelle della Pescara*: “L'Ummàlido era caduto in ginocchio ; e la sua mano destra era rimasta sotto il bronzo. Così, in ginocchio, egli teneva gli occhi fissi alla mano che non poteva liberare, due occhi larghi, pieni di terrore e di dolore ; ma la sua bocca torta non gridava più. Alcune gocce di sangue rigavano l'altare. […] Nella chiesa la moltitudine agglomerata cantava quasi in coro, al suono degli strumenti, per intervalli misurati. Un calore intenso emanava dai corpi umani e dai ceri accesi. La testa argentea di San Gonselvo scintillava dall'alto come un faro. L'Ummàlido entrò. Fra la stupefazione di tutti, camminò sino all'altare. Egli disse, con voce chiara, tenendo nella sinistra il coltello: “Sante Gunzelve, a te le offre”. E si mise a tagliare in torno al polso destro, pianamente, in cospetto del popolo che inorridiva. La mano informe si distaccava a poco a poco, tra il sangue. Penzolò un istante trattenuta dagli ultimi filamenti. Poi cadde nel bacino di rame che e raccoglieva le elargizioni di pecunia, ai piedi del Patrono. L'Ummàlido allora sollevò il moncherino sanguinoso ; e ripeté con voce chiara: “Sante Gunzelve, a te le offre” (G. D'ANNUNZIO, *Le novelle della Pescara*, Milano, Mondadori, 1993$^2$, p. 114 e p. 116).

*FRANCESCA DONI*. La statua è ancora là?

*LORENZO GADDI*. E' ancora là, senza braccia. L'ha lasciata così : non ha voluto restaurarla. Così, sul piedestallo, sembra veramente un marmo antico, disseppellito in una delle Cicladi. Ha qualche cosa di sacro e di tragico, dopo la divina immolazione.

*FRANCESCA DONI. a bassa voce*. E quella donna, la Gioconda, era là?

*LORENZO GADDI*. Era là, silenziosa. Quando uno la guarda, e pensa ch'ella è causa di tanto male, veramente non può imprecare contro di lei nel suo cuore ; - no, non può, quando uno la guarda…Io non ho ma veduto in carne mortale un così grande mistero»[31].

Da questo "combattimento invisibile" tra le sue due anime (quella riconoscente alla moglie e quella protesa al possesso e alla trasformazione in opera d'arte della sua modella) il destino di Settala è segnato : travolto dalla sua volontà demoniaca (e quindi sublime !) di creazione assoluta, egli non potrà che assecondarla e condannare la sua metà buona e amorevole a privarsi perfino di quello che le era servito (le sue mani amorose cioè) per curarlo e salvarlo dalla morte[32].
Lo scontro in atto tra le due metà (quella animosa e combattiva contro il richiamo della sua sirena-Gioconda e quella cedevole e morbosa che, invece, anela ad essa) di Settala è così forte che non solo provoca praticamente l'uscita di scena del suo personaggio ma propiziano, in tal modo, *contemporaneamente* l'avvento dell'Orrore, quell'Orrore che in D'Annunzio costituisce *sempre* il gioco di sponda del Sublime e ne permette il suo presentarsi quale testimone estetico della scrittura (come lo si è già veduto in atto nel caso della poesia dell'*Alcyone* che seguirà di lì a poco, ambientata peraltro negli stessi luoghi in cui si svolgono gli ultimi due atti del dramma).

---

[31] G. D' ANNUNZIO, *La Gioconda* cit. , pp. 142-143.

[32] U. ARTIOLI, *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro* cit. , p. 141 e pp. 146-147 : "Il conflitto di Lucio Settala ha un che d'irriducibile. Prosternato davanti alla moglie, ne riconosce lo stampo divino ; assegna invece un che di deteriore alla passione per la modella, in cui vede una profanazione dello spirito, un pericolo attentato alla sfera morale. Eppure non può o non sa decidersi per il sentiero del Bene. Qualcosa di eccessivo, di troppo teso e iperbolico s'agita dietro lo schermo delle passioni borghesi entro cui a prima vista sembra collocarsi un testo come *La Gioconda*. Cosa veicola questo *menage à trois* in apparenza così banalmente ancorato ai moduli teatrali del secondo Ottocento, con la figura maschile contesa tra una moglie troppo remissiva e fedele e un'amante altrettanto viziosa e dispotica?" […] "Dopo il colloquio con Cosimo Dalbo, Lucio Settala praticamente scompare dall'azione. Nell'ultimo atto si apprende che, decidendo per la modella, ha anteposto il calore della bellezza sensibile alle vitree desinenze della bellezza morale. Questa rivendicazione dell'autonomia dell'arte, che ne fa una forma d' esperienza aperta alla totalità dell'uomo, e dunque anche al mondo della Caduta e del Male, ha come conseguenza lo scacco della figura affluita dai diafani aloni dell'immaginario cristiano. Delineando il personaggio di Silvia, D'Annunzio mette in scena i propri fantasmi, e se la scelta del suo tormentato scultore esclude alla fine il primato del Bene sul Bello, assegna pur sempre all'estetico una valenza divina : "L'artista, scrive Novalis, sta sopra l'uomo come la statua sopra il piedistallo… Proprio nel momento in cui l'opera avrebbe dovuto diventare interamente sua, è divenuta qualcosa di più del suo creatore, ed egli si è fatto l'organo ignorante e la proprietà d'una potenza superiore. L'artista appartiene all'opera, non l'opera all'artista" (Novalis, *Frammenti*, trad. it. di E. Pocar, Milano, Rizzoli, 1996[2], pp. 283-285)". La citazione tratta dai *Frammenti* può servire a riassumere l'itinerario di Lucio Settala, l'uomo che abbandona la cornice degli affetti per una dedizione assoluta all' *opus*, alla transustanziazione alchemica della materia. […] "Se Lucio Settala esce di scena, lo fa per seguire la "potenza superiore" di cui parla Novalis, la "potenza […] implacabile" che, stando a una battuta del terzo atto, Gioconda serve col fervore religioso di una sacerdotessa. Rispetto alla *Gloria*, dove D'Annunzio maneggia lo schema classico della Psicomachia, la tragedia del '98, che pure presenta il personaggio maschile divaricato tra due fantasmi mentali, attua una notevole variante. Facendo scomparire il protagonista dall'azione, il drammaturgo muove le potenze rivali come se fossero figure autonome e lo scontro del terzo atto, dove le immagini femminili sono una di fronte all'altra, diventa l'epicentro del dramma".

## 3. La tragedia del Sublime e il recupero del mito: *Fedra*

Tra il 1908 e il 1909, D'Annunzio concepisce il suo omaggio al mito tragico greco (personalissimo e destinato a un travolgente insuccesso). Concluso nel 1904, per volontà di lei, il rapporto con Eleonora Duse e dopo una serie di relazioni non altrettanto significative come quest'ultima sotto il profilo della collaborazione artistica, stavolta la sua Musa ispiratrice sembra Nathalie de Golouleff :

«La notte fra il 2 e il 3 febbraio 1909 verga l'ultima cartella del manoscritto della tragedia, tracciato in poche decine di giorni (e notti) laboriosissimi, dedicando l'opera "così nobile e così severa" all'amata del momento, Nathalie de Goloubeff, da lui ribattezzata Donatella Cross. Con l'amante parigina, cui ha spesso descritto la sua nuova fatica, legge la tragedia a Cap d'Antibes, fra il 18 e il 24 febbraio : ella se ne infiamma al punto da proporsi con incauta ambizione come interprete scenica, e si accinge a voltarla in francese (La versione, cui è interessato anche Ricciotto Canudo[33], uscirà per le mani più esperte di André Doderet). La tragedia, ce lo conferma anche il figlio del poeta e primo Ippolito, Gabriellino, fu dunque composta con ritmo frenetico "nelle condizioni più avverse alla meditazione e al sogno, in un periodo acerbissimo della sua crisi finanziaria". Le lettere al Treves forniscono, fra le assillanti richieste di soccorso in denaro, le tappe di un lavoro febbrile»[34].
Nonostante siano preponderanti le necessità economiche e il suo ritmo di scrittura venga definito da tutti i suoi studiosi a tambur battente, *Fedra* è, tuttavia, una tragedia meditata a lungo, fortemente voluta e niente affatto imbastita in velocità per cercare di rimandare il più possibile il collasso finanziario. Ma il risultato effettivo della *pièce* sarà catastrofico. Il debutto, pur avvenuto nella prestigiosa sede della "Scala" di Milano, fu un disastro. Lo stesso D'Annunzio se ne disse deluso in maniera assoluta[35]. Da allora, il testo, nonostante una ripresa romana al Teatro Argentina del 25 maggio 1909 ad opera della stessa compagnia e il melodramma che Ippolito Pizzetti ne ricavò nel 1914, non sarà più riproposto in maniera definitiva. Anche la critica dannunziana (nonostante spunti importanti in alcuni volumi a lui dedicati[36]) si è mai risolta a prendere sul serio il testo tragico del poeta abruzzese.
E' stato merito, tuttavia, di Paolo Valesio, in un suo intervento pionieristico pronunciato ad un importante convegno bolognese sul Sublime del 30-31 ottobre 1984, l'aver riportato l'attenzione

---

[33] All'epoca il futuro teorico del cinema era ancora soltanto un giovane di belle speranze che si divideva tra narrativa, teatro e la nascente arte cinematografica. Bisognerà aspettare il 1911 perché il suo testo-manifesto *La nascita della sesta arte* gli dia una certa notorietà in campo artistico.

[34] P. GIBELLINI, *Introduzione* a G. D'ANNUNZIO, *Fedra*, a cura di P.Gibellini, Milano, Mondadori, 1986, p. 7.
[35] Della compagnia di Mario Fumagalli facevano parte Teresa Franchini che interpretò Fedra e il figlio primogenito Gabriellino che fu Ippolito. A sua moglie Maria (la madre di Gabriellino), l'autore della tragedia scrisse: "La rappresentazione italiana fu ignobile. Soltanto Gabriellino mostrò una freschezza e una energia inattese. Gli altri furono i "cani" d'Ippolito, e latrarono con furore più che canino" (lettera dell'11 maggio 1909).

[36] Basti pensare a E. DE MICHELIS, *Tutto D'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 344 ssg. ; E. PARATORE, "La morte di Fedra in Seneca e nel d'Annunzio", in *Studi dannunziani* cit. ; G. BARBERI SQUAROTTI, "Lo spazio della diversità: la *Fedra*", in "Quaderni del Vittoriale", settembre-ottobre 1980 (Atti del Convegno "D'Annunzio e il classicismo", Gardone Riviera, 20-21 giugno 1980), pp. 115-141 ; M. PAVAN, "Modelli strutturali e fonti della mitologia greca nella *Fedra* di Gabriele D'Annunzio", *ibidem*, pp. 155-168 ; M. GUGLIELMINETTI, "La *Fedra* di d'Annunzio e altre Fedre", in *Atti delle giornate di studio su Fedra*, a cura di R. Uglione (Torino, 7-9 maggio 1984), Torino, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1986, pp. 33-54. Qualche anno dopo la prima teatrale dell'opera, Antonio Bruers, uno dei dannunziani tra i più fedeli, aveva scritto su di essa un volumetto esegetico (*Fedra di Gabriele D'Annunzio. Saggio di interpretazione*, a cura del Fondaco di Baldanza, Roma, Società Anonima Poligrafica Italiana, 1922). Il testo dannunziano, inoltre, è stato ristampato in *Fedra. Variazioni sul mito*, a cura di M. G. Ciani, Venezia, Marsilio, 2003 che raccoglie in un unico volume le quattro più importanti ricostruzioni teatrali di questo mito (Euripide, Seneca, Racine e, appunto, D'Annunzio).

della critica su questo testo drammatico di D'Annunzio e averne consentito l'analisi mediante coordinate nuove sotto il profilo estetico:

«Tutta la *Fedra* è, dunque, una delle estreme ricerche moderne del sublime: non una lotta letteraria, ma letteratura come lotta – per costruire una leggenda, e degli eroi. Costruire dico, e non ricostruire. Ma se (suona una possibile domanda che appiattirebbe il discorso) se Teseo e Fedra *ci sono già*, come personaggi non solo mitici ma elaboratamente letterari, perché mai ci sarebbe bisogno di costruirli ? E invece, proprio qui è il punto. La ricostruzione in calce alla grande letteratura passata è la mossa della blandizie, che è rassicurante e archeologica (s pensi a certi testi teatrali degli anni Trenta, come *La guerra di Troia non si farà* di Jean Giraudoux, ecc. …). La mossa dell'autore altomoderno è ben diversa: egli costruisce, in certo modo, *ex novo* (altro che i plagi di cui ancora chiacchierano i professori-odiatori di D'Annunzio !). Questa mossa è genealogica in quel senso (primariamente nietzcheano) di genealogia che relega la diacronia in secondo piano. Ed è un gesto genealogico sublimante in quanto è una mossa di presentificazione – dunque, una strategia sincronica. (*Sublimante* ha poco o nulla a che vedere con la "sublimazione" della tecnologia freudiana). In questa riscoperta violentemente sincronica sta, contro l'intellettualismo che è implicito in ogni storicismo, la forza del discorso decadente; quella forza che ci mostra come *decadente* non sia sinonimo di "debole", ma indichi una creativa *declinazione* (strumento di una grammatica in gran parte nuova)»[37].

Valesio rimette in gioco la questione del ri-utilizzo del materiale mitico della tradizione classica da parte di D'Annunzio e lo fa a parte dalla questione del Sublime.
La *Fedra* del poeta pescarese è sicuramente una tragedia del destino (come nella tradizione letteraria si è soliti configurarla sulla scia di una ricostruzione del rapporto tra uomo greco e Fato) ma è anche una rappresentazione del Sublime. Fin da subito – basta leggere attentamente la didascalia d'apertura del dramma per accorgersene:

«Trezene è il luogo, "vestibolo della terra di Pelope". E appare, nel palagio di Pitteo, il grande e nudo lineamento di un atrio che gli occhi non abbracciano intero, sembrando il vano e la pietra spaziare più oltre da ogni parte, *con sublimi colonne*[38], con profonde muraglie, con larghi aditi aperti fra alte ante. Per alcuno degli aditi non si scorge se non l'ignota ombra interna ; ma l'ardente luce occidua e il soffio salmastro entrano per alcun altro che guarda la pianura febea di Limna, il porto sinuoso di Celènderi, la faccia raggiante del Mare Sarònico e la cerula Calàuria sacra all'ippico re Poseidone. Rami d'ulivo involuti in liste di candida lana son deposti su l'altare dedicato all'Erceo proteggitore delle sedi ; innanzi a cui s'apre la fossa circolare dei sacrifizii. Accolte son quivi le Madri dei Sette Eroi atterrati su le sette porte di Tebe. E poggiata al lungo scettro eburno la vedova di egeo, la madre veneranda di Teseo, Etra del sangue di Pelope, quivi è con le Supplici dalla chioma tonduta e dal bruno peplo, fra la luce e l'ombra»[39].

Inoltre allusioni alle diverse "declinazioni" del Sublime – come vuole Valesio – sono disseminate ovunque nel testo. Basterà riprodurre di seguito qualche *specimen* di esso per rendersi conto della ritmica allusività della parola che vuole farsi immagine proprio a partire dalla sua tentazione

---

[37] P. VALESIO, "Declinazioni: D'Annunzio dopo il Sublime", in "Studi di estetica", a cura di V. Fortunati e G. Franci, 4-5, 1984 (Atti del Convegno "Il Sublime : creazione e catastrofe nella poesia", Bologna, 30-31 ottobre 1984, a cura di V. Fortunati e G. Franci), pp. 183-184 (poi ripubblicato in traduzione inglese in *The Dark Flame,* New Haven (Conn.), Yale University Press, 1992).

[38] Il corsivo è mio.

[39] G. D'ANNUNZIO, *Fedra* cit. , p. 43.

estetica. Il Sublime aulico dell'*incipit* insegue il tremendo e il mostruoso come pure la magnanimità[40] quali altrettanti e differenti aspetti della sua potenzialità espressiva.
A p. 53 della tragedia, infatti, Teseo viene definito "il tuo sposo magnanimo" da una delle Supplici e successivamente l'"eco della grande anima" (giusta la celebre definizione pseudo-longiniana della natura del Sublime[41]) risuona nella narrazione del fato inarrestabile ed eroico di Capaneo folgorato sotto le mura di Tebe:

«*IL MESSO*. Era il meriggio.
*FEDRA*. Ombra non v'era alcuna?
*IL MESSO*. Quella del curvo scudo sopra lui ; / ché coperto saliva / su per la scala apposta alla muraglia. / Saluiva senza crollo / sotto le pietre dei difenditori. / E crosciava la grandine sul ferro / e crosciava sul cubito intronato, / che non cedette. Sì cedette il cuore / tebano ; ché su la muraglia sgombra, / giunto in sommo, balzò l'Eroe tremendo. / E stette. E si scoperse. / E fu luce e silenzio di prodigio. / E allor s'udì tre volte strider l'aquila / dall' Ètere sublime. E l'eversore / allo strido levò la faccia ardente / d'inumana virtù, simile a un nume. / E la voce di bronzo / tonò : "Adempio il giuro. Espugno Tebe". E la destra scagliò l'asta amentata / contra l' Ètere.

*Col gesto irrefrenabile e con le pupille alzate Eurìto compie l'imagine dell'atto temerario. Ma sùbito si smarrisce e ondeggia. Gli rende il soffio l'ardente inspiratrice, che è china verso la trasfigurazione della Madre*.

*FEDRA*. Segui ! Segui ! Uomo, / non tremare ! Non perdere il respiro ! / Or tu devi cantar come l'aedo, / come quando aggiogavi i due sonanti / cavalli. Il cuor terribile è rinato / entro il petto materno. Il rombo vince / la tua parola. Versagli la gloria ! / Come tendi le redini del carro, / sogna che tendi i nervi della cetera. / Alza la voce !
*IL MESSO*. L'asta non ricadde. / E quel dispregiatore dei Celesti / sorrise come non sorride l'uomo./ Si chinava egli già, pronto a balzare / oltre la Porta. Il fuoco inevitabile / lo percosse nel vertice del capo.

*Fulgida di fervore, piegato un ginocchio a terra, Fedra abbraccia l'esausto fianco d'Astinome come il tronco d'una quercia che tentenni.*

---

[40] Sulla "magnanimità" come declinazione della forma del sublime classico in rapporto alla teoria delle passioni nel mondo classico e nelle sue successive riproposte in epoca moderna, cfr. le analisi contenute in R. BODEI, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico* cit. , in particolare la Parte Seconda (non a caso intitolata all' *Archeologia del volere*) , pp. 181-258.

[41] Scrive l'Anonimo (che i suoi lettori rinascimentali e moderni continuarono a chiamare, in mancanza di un altro nome più verosimile, con quello di Longino e solo con l'apposizione dubitativa dello Pseudo): "Poiché il posto più importante tra tutte le fonti lo occupa la prima, dico la grandezza della mente, anche qui, pur trattandosi di un dono naturale, piuttosto che di un'abilità acquisita, occorre, per quanto è possibile, allevare le nostre anime alla grandezza e, per così dire, farle continuamente gravide di impulsi geniali. In che modo ? mi chiederai. L'ho già scritto altrove : il sublime è l'eco di una grande anima. Donde talvolta un pensiero spoglio, privo di voce, è ammirato per se stesso, proprio per la sua grandezza : tale è il grande silenzio di Aiace nella *Nekuya*, più sublime di qualunque discorso. Pertanto la questione dell'origine del sublime è il fondamento irrinunciabile della nostra trattazione : il vero oratore non può nutrire pensieri bassi e ignobili. Infatti non è possibile che coloro i quali, per tutta la vita, si prendono cura e pensiero di piccolezze e servilismi esprimano cose meravigliose o degne di passare ai posteri. Grandi invece sonno, com'è ovvio, i discorsi di coloro i cui pensieri fremono di grandezza. Perciò il sublime s'incontra sempre negli spiriti magni" (Pseudo-LONGINO, *Il sublime*, trad. it. e cura di G. Lombardo, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1987, pp. 35-36). Sulla teoria longiniana del Sublime come *μεγαλοφροσύνης ἀπόχημα* e sulla sua fortuna fino all'Ottocento, mi permetto di rimandare al mio "Da qui all'eternità. Due possibili modelli di Sublime letterario", in "Parénklesis. Rassegna annuale di cultura della Editrice Clinamen", 2007 / 5, pp. 43-67. Sulla fortuna del concetto estetico in questione, cfr. , invece, il mio *Il Sublime e la prosa. Nove proposte di analisi letteraria* già cit.

*FEDRA.* Madre, madre, ti cerchio con le braccia. / Non ti tocca la folgore. Grandeggi. / Piena ti sento d'una immensa vita. / Odi l'aedo ! Odi l'aedo ! Come / urtò la terra il Folgorato ?

*Nel soffio che lo suscita, il conduttore di carri sotto la corona di pioppo è nobile come un cantore di parole alate. Un ansito occulto gli scuote la voce ma non gliela rompe. Ed egli è fiso al gruppo sublime ; ché la Titanide regge ancora tra le sue braccia la quercia palpitante*»[42].

La morte di Capaneo è uno dei momenti "sublimi" e più potentemente tratteggiati dell'opera ma nella sua ricostruzione non viene utilizzato soltanto il Sublime puro del legato longiniano – ad esso viene attribuito anche il respiro epico dell'epopea. Il racconto dell'auriga impasta, infatti, il senso tremendo della sfida alla Divinità con il ritmo scandito e susseguente dell'azione.
Come scrive utilmente Gibellini nella sua *Introduzione* alla tragedia dannunziana:

«La *contaminatio* epopea-dramma è dunque la chiave della scelta dannunziana. In verità la critica s'è soffermata, sinora, sulla *contaminatio* all'interno del genere, notando come l'episodio di Capaneo ed Evadne assommi parti dei *Sette contro Tebe* di Eschilo, dei due *Edipo* di Sofocle, delle *Supplici* e delle *Fenicie* euripidee. I tratti danteschi dell'episodio di Capaneo non s riducono a echi letterali (che determinano scatti memoriali con altri luoghi della *Commedia*, presentando ad esempio l'eroe "forato… nella gola"), ma comportano una interferenza epico-poematica nell'intera vicenda. Capaneo, Evadne sono gli esempi ammirati, e dunque gli anticipi della scelta blasfema e suicida di Fedra : una scelta già data a priori. Personaggio epico, e non tragico, Fedra sa e dice la sua volontà : perde un presupposto essenziale del tragico antico, enucleato recentemente per Edipo da Dario Del Corno: il non conoscere la differenza tra bene e male, il non conoscere la volontà degli dei, il non sapere *tout court*. In ciò D'Annunzio si trova schierato con la Fedra (psicologistica) di Seneca e con quella di Swimburne[43], schiette confessatrici dell'inconfessabile, mentre il *dieu caché* (per dirla con Goldmann), il dio inconoscibile ma severamente installato nella coscienza dell'eroina "cristiana" del giansenista Racine, la imparenta strettamente con la Fedra "pagana" di Euripide»[44].

E' probabilmente questa volontà di confessare e di esibire la propria "colpa d'amare" la maggiore "trasgressione" dannunziana alla costruzione del mito di Fedra rispetto alle sue molteplici e travolgenti elaborazioni nel corso della sua lunga storia culturale (e scenico-teatrale).
Fedra, in realtà, risulta nell'elaborazione drammaturgica di Euripide nella sua prima epifania sulla scena in quanto personaggio tragico (questo almeno è l'unico che ci è pervenuto nel legato classico della tradizione del teatro greco[45]) soltanto come il contraltare della vicenda di Ippolito (e tale,

---

[42] G. D'ANNUNZIO, *Fedra* cit., pp. 62-63.
[43] Sugli echi swimburniani in D'Annunzio, ancora utile il saggio di Calvin S. Brown, Jr., "More Swinburne-D'Annunzio Parallels" in "PMLA", 55, 2 (June 1940), pp. 559-567. Sulle fonti inglesi della poesia dannunziana, è sempre utile la consultazione di N. LORENZINI, *D'Annunzio*, Palermo, Palumbo, 1993. (che contiene anche un'assai interessante antologia della critica).

[44] P. GIBELLINI, *Introduzione* a G. D'ANNUNZIO, *Fedra* cit. , p. 23.

[45] Una buona sintesi dei problemi relativi alla *Fedra* in ambito greco antico si può trvare nel saggio di Nadia Fusini dedicato alla tragedia euripidea: "Se per Fedra il gioco drammatico è fin da subito tra destino e carattere (la Moira coincidendo per lei con la Madre), non è certamente il destino a vincere, ma piuttosto il carattere. Ed Euripide si riconferma così come il drammaturgo moderno che è, che esplora un territorio nuovo, e porta l'uomo ellenico a piegarsi verso la coscienza, per scoprirne l'autonomia rispetto a leggi oggettive, sopraindividuali, siano esse di ordine religioso, o politico. E di fatto (anche se attraverso la morte, come Alcesti) Fedra afferma orgogliosa il proprio nome, contro l'eredità materna. Sì, lei è figlia di Pasifae, ma non come Pasifae agirà col proprio desiderio. Se dal passato sorge una potenza destinale che tenta di annullarla, prova ad offuscare il suo volto, e oscurare la sua luce – in altre parole, a piegare il suo carattere secondo il sigillo materno – Fedra lotta ribelle. Ma non sempre Fedra ci è mostrata in tale posa eroica. Così è nell'*Ippolito* euripideo che ci rimane, il quale non è che il "secondo pensiero" di Euripide riguardo a questa vicenda che tanto interesse suscita nel mondo antico, provocando altri scrittori a fornire le loro versioni. Purtroppo il tempo s'è pronunciato contro il primo *Ippolito* (l'*Ippolito velato*), e contro la *Fedra* di Sofocle, e ce li ha

infatti, è il titolo dell'opera del grande autore teatrale nato a Salamina). La tematica che emerge con maggiore profondità dal dramma è quella dello scontro tra amore e dovere dal punto di vista maschile. Ippolito non vuole infrangere il suo patto di fedeltà con il padre e, quindi, diventare un amante incestuoso ma, soprattutto, non è attratto particolarmente (se non affatto) dai piaceri dell'amore e del sesso. Nonostante tutto, il suo destino interessa ad Euripide in maniera più diretta di quanto gli accada per quello di Fedra. Per questo motivo, nonostante quest'ultima manifesti una tensione interiore e una dinamica psicologica assai più potente (sulla base di quello che fu definito dalla filologia tedesca, con un'espressione paradossalmente provocatoria, l'"ibsenismo" di Euripide) è la sorte di Ippolito ad essere il vero oggetto della tragedia.
Sarà Seneca [46] a riportare interamente sull'amore infelice della moglie di Teseo il peso della tragicità dell'evento[47]. Dall'autore latino in poi la sola Fedra diventerà la stella di prima grandezza della tragedia dell'incesto materno e dell'amore fatale ad esso legato fino a tutto Racine compreso. Nell'autore tragico francese è tutto il mondo mitico della tragedia classica a subire un violento scossone stilistico-tematico e una sorta di suo rovesciamento radicale – come ha ben compreso George Steiner nel suo libro dedicato alla *Morte della tragedia*:

---

sottratti. E ci rimane solo il secondo *Ippolito* (l' *Ippolito incoronato*). Ma presso gli scrittori dell'antichità i primi due testi ebbero grande fortuna, così noi possiamo ritrovarne degli echi, un sentore, un profumo, in Ovidio, ad esempio, o Virgilio, o Seneca… Più tardi in Racine" (N. FUSINI, *La Luminosa. Genealogia di Fedra*, Milano, Feltrinelli, 1990, pp. 102-103.

[46] Una delle migliori sintesi di inquadramento della figura di Seneca come pensatore e come scrittore teatrale è presente nel libro di P. GRIMAL, *Seneca*, trad. it. di T. Capra, Milano, Garzanti, 2001; per una ricostruzone della sua fortuna nel secolo appena trascorso, cfr. F. CITTI – C. NERI, *Seneca nel Novecento. Sondaggi sulla fortuna di un "classico"*, Roma, Carocci, 2001.

[47] Nella *Phaedra* di Seneca sarà comunque Teseo (e non più Ippolito) il reale antagonista di Fedra. Il suo forte turbamento (al limite della follia e della volontà di suicidio) che si verifica quando viene a conoscenza dell'abisso in cui l'ha spinto il rancore e il risentimento della moglie innamorata invano di Ippolito ispirano al filosofo di Cordoba una delle sue pagine poetiche più potenti: "*TESEO*. O gole del pallido Averno, e voi, spelonche infernali, / onda di Lete, dolce per gli infelici, e voi, torpidi laghi, / afferrate quest'uomo empio, e sommergetelo, e oppri- / metelo con eterni dolori : / venite qui, adesso, mostri crudeli del mare, e adesso, / voi, rigonfiatevi, / belve enormi dell'oceano, che Proteo nasconde nelle sue / voragini estreme, / e trascinate me, che fui lieto per questo crimine atroce, / dentro i gorghi profondi : / e tu, padre, che troppo facilmente sempre esaudisci il / mio furore, / io non la merito, una facile morte, io che l'ho disperso, / via per i campi, / il mio figlio, io che ho perseguitato, rigido vendicatore, / un falso crimine, e sono precipitato, così, dentro un ve- / ro delitto: / con questo mio delitto, io ho riempito le stelle, e l'infer- / no, e le onde: / e non ci sono altri spazi : e i tre regni, ormai, mi cono- / scono: / per questo, dunque, noi siamo ritornati ? e si è aperta, / per me, una via verso il cielo ? / per vedere due cadaveri, e una duplice strage ? / e così, senza la mia moglie, e senza il mio figlio, con una / fiaccola sola, / accendere i roghi funebri, per la mia prole e per la mia / sposa ? / o Ercole, tu che mi hai donato questa funebre luce, re- / stituisci / il tuo regalo all'abisso, rendimi quell'inferno / che mi hai negato ! ma io, empio, invano invoco / quella morte che ho fuggito : o crudele artefice di stragi, / tu che hai macchinato inaudite, spietate rovine, / imponi a te stesso, adesso, un giusto supplizio ! / dovrebbe forse un pino, sforzato nella sua cima, tocca- / re la terra, / e spezzarmi in due pezzi, nei due pezzi del suo tronco, / portandomi in alto ? / o io dovrei gettarmi, giù con la mia testa, sopra le rocce / di Scirone ? / ma ho visto cose più atroci : il Flegetonte infernale le impone / ai suoi prigionieri scellerati, chiusi dentro le sue onde / di fuoco: / ma quale pena mi attende, e quale luogo, io lo so : / o scellerate ombre, fatemi posto : e sopra questo, sopra / questo mio collo, / si posi, per alleggerire le stanche mani del vecchio Sisifo, / quel suo masso, l'eterna fatica del figlio di Eolo : / e mi inganni quel fiume di Tantalo, che sfiora e deride le / labbra: / e abbandoni Tizio, quel suo feroce avvoltoio, e voli so- / pra di me, / e cresca il mio fegato, sempre, per la mia pena : / ma riposa, tu, Issione, padre del mio Pirítoo, / e trascini queste mie membra, in un turbine sfrenato, / con il suo cerchio che si volge, quella ruota che mai non / si arresta : / ma apriti, tu, o terra : accoglimi, terribile caos, / accoglimi : che questa, per me, è la strada più giusta / verso le ombre : / io seguo il mio figlio : e tu, re dei defunti, non temere : / noi discendiamo con pudore, adesso : accoglimi dentro / la tua eterna casa : / e io on uscirò più : ma le mie preghiere non li scuoto - / no, gli dei : / ah, che se io chiedessi delitti, come sarebbero pronti, / quelli, con me! " (L. A. SENECA, *Fedra*, trad. it. di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1969[3], pp. 68-69). Si tratta, come si è potuto vedere, di un classico esempio di stile orroroso (classificabile come *deinotès* nell'ottica stilistica introdotta dallo Pseudo-Demetrio nel suo trattato denominato *Perì hermeneias*) che marca in maniera considerevole la qualità di scrittura di Seneca..

«*Fedra* è la chiave di volta nella storia della tragedia francese. Tutto ciò che la precede sembra preannunciarla, nulla di ciò che segue la supererà. E' *Fedra* che ci fa esitare davanti alla dichiarazione di Coleridge secondo cui la superiorità di Shakespeare su Racine sarebbe incontestabile quanto ovvia. Questa tragedia ha uno spirito suo, peculiare (delimita essa stessa la portata del proprio splendido intento), eppure è un'espressione caratteristica di tutto lo stile neoclassico. La supremazia di *Fedra* è esattamente commisurata al rischio assunto. Una brutale leggenda della follia dell'amore è ridotta in forme teatrali che soffocano rigorosamente ogni eventualità di follia e di disordine inerente al soggetto. Mai nella tragedia neoclassica il contrasto tra *fabula* e riduzione teatrale è stato più drastico ; mai l'applicazione dello stile e delle unità è stata più completa : Racine impose all'arcaica oscurità del tema le forme della ragione. Egli prese il tema di Euripide accettandone tutta la ferocia e la stranezza ; operò un solo cambiamento significativo. Nella leggenda, Ippolito è votato alla completa castità. E' un freddo, puro cacciatore che disprezza i poteri dell'amore. Afrodite vuole vendicarsi del suo disprezzo ; di qui la catastrofe. Questo è il mito come fu interpretato da Euripide e Seneca, e nel suo *Ippolito* (1573) Garnier si attenne strettamente al loro modello. Racine, al contrario, fa del figlio di Teseo un timido ma appassionato amante. Egli rifiuta le offerte di Fedra, non soltanto perché incestuose, ma perché ama un'altra donna. La concezione originaria di Ippolito si accorda perfettamente all'atmosfera tenebrosa della leggenda ; Euripide ne fa una creatura silvestre, tratta dal suo nascondiglio e immessa in un mondo che non comprende completamente. Perché Racine doveva trasformarlo in un cortigiano e *galant homme* ? Forse soprattutto per il fatto che un principe che fugge all'avvicinarsi delle donne sarebbe apparso ridicolo a un pubblico contemporaneo ; tuttavia questa è l'unica concessione di Racine alle esigenze del decoro ; per il resto lascia che le furie si scatenino. Ci dice che Fedra è costretta a seguire la sua tragica strada, spinta "dal destino e dall'ira degli dei". I meccanismi della fatalità si possono interpretare in vari modi ; gli dei potrebbero essere se stessi oppure quel che, in seguito, più moderne mitologie della coscienza chiameranno fattori ereditari. Ibsen parla di "fantasmi" quando vuole significare che le nostre vite potrebbero essere trascinate alla rovina da una malattia ereditaria della carne. Così Racine ricorre agli dei per spiegare l'esplosione in Fedra di passioni elementari più sfrenate e distruttive di quelle che comunemente si manifestano tra gli uomini. […] In *Fedra* Racine utilizza per la fantasia ogni possibile ordine del "vero", permettendo alla sfera della ragione di dissolversi impercettibilmente in più ampie e più antiche concezioni del comportamento»[48].

*Phèdre*, di conseguenza, sarà la tragedia dello sguardo e dell'illusione vissuta dagli occhi (come bene ha mostrato Jean Starobinski in un suo celebre saggio su Racine e la dinamica visiva dei suoi personaggi[49]). La novità nell'impianto drammaturgico di D'Annunzio (in presenza di capolavori

[48] G. STEINER, *Morte della tragedia*, trad. it. di G. Scudder, Milano, Garzanti, 1992$^2$, pp. 75-77. Sulla cultura letteraria francese del Grand Siècle, cfr. l'ormai classico saggio di P. BÉNICHOU, *Morali del Grand Siècle*, trad. it. di R. Ferrara, con un' *Introduzione all' edizione italiana* di G. Fasano, Bologna, Il Mulino, 1990.

[49] J. STAROBINSKI, "Racine e la poetica dello sguardo" in *L'occhio vivente*, trad. it. di G. Guglielmi e G. Giorgi, Torino, Einaudi, 1975, pp. 59-60: "Nel teatro francese classico, e in particolare in quello di Racine, i gesti tendono a scomparire a tutto profitto del linguaggio – come è stato detto –, ma, occorre aggiungere, anche a vantaggio dello sguardo. Se i personaggi non si affollano né combattono sulla scena, in compenso, si vedono. Le scene sono occasioni per vedersi. Mentre le persone del dramma si parlano e si guardano tra loro, gli sguardi che si scambiano agiscono come un abbraccio e una ferita, poiché dicono tutto ciò che gli altri gesti avrebbero detto, ma con il privilegio di spingere oltre, di andare più a fondo, di commuovere più nel vivo, in una parola, di turbare gli animi. Una violenza estetica diviene così mezzo di espressione drammatica. La volontà stilistica, che fa del linguaggio un discorso poetico, innalza nello stesso tempo tutta la mimica e la gestualità a livello dello sguardo, risultato di una stessa trasmutazione, di una stessa "sublimazione", che purifica la parola parlata e concentra nel solo linguaggio degli occhi tutto il potere significante del corpo. L'atto di vedere riprende in sé tutti i gesti che la volontà stilistica aveva soppressi, li rappresenta simbolicamente, accogliendo tutte le loro tensioni e tutte le loro intenzioni. Senza dubbio, si dà qui una "spiritualizzazione" dell'atto espressivo, conforme alle esigenze di un'epoca di decoro e di buona creanza in cui le passioni possono esprimersi con misura, in forme caste e senza la presenza soverchiante del corpo. Sino all'istante in cui si abbatterà il pugnale, i personaggi non si affrontano mai se non attraverso una distanza. Quasi spoglio, il palcoscenico è consegnato allo spazio, spazio chiuso, scenario (portici, colonnati, rivestimenti), ove le vittime sono già

come quello raciniano), di conseguenza, non risulterà tanto dall'evoluzione del personaggio tragico *quanto dalle modalità del suo tono e dal registro estetico adottato*.
La sensualità della donna innamorata prevale sulla dimensione "materna" della tradizione classica (raccolta peraltro anche da Racine). Fedra è una donna che vuole un uomo e intende averlo, nonostante il tabù sociale dell'incesto e la violenza della proibizione interiore.
A Ippolito che la chiama "madre", Fedra risponde di essere una donna e una donna innamorata.
E nel finale della tragedia l'emergenza del biancore che contraddistingue la dea Artemide anticipa la morte imminente dell'eroina e ne garantisce, nello stesso tempo, la sublimità in divenire. Nel "bosco pien d'orrore" l'arrivo della Dea prima invocata in maniera blasfema da Fedra si fa preannuncio dell'incombenza della morte e del freddo pallore che l'accompagna:

«*Si fa altissimo silenzio. Non più rugghia né rosseggia il rogo su l'argine ; non più s'ode il latrato lontano ; ma solo s'ode l'immenso marino pianto, sotto il cielo che palpita di costellazioni. Tutti si tacciono, contro la sublime bianchezza della Titanide vedendo l'arco d'Artemide apparito.Con non umana voce ella parla, mentre sale e splende nelle sue vene la purità della morte*.

*FEDRA*. Ah. M'hai udito, dea! Ti vedo bianca. / Bianca ti sento in tutta me, ti sento / gelida in tutta me, non pel terrore ; / non pel terrore, ché ti guardo. Guardo / le tue pupille, crude / come le tue saette. E tremo, sì, / ma d'un gelo che infuso m'è da un'altra. / Ombra, ch'è più profonda della tua / Ombra. Ippolito è meco. / Io gli ho posto il mio velo, perché l'amo. Velato all'Invisibile / lo porterò su le mie braccia azzurre, / perché l'amo. […]

*Cade su i ginocchi, presso il cadavere, mettendo un grido fievole come un anelito su dallo schianto del cuore. Ma, prima di abbandonarsi spirante sopra il velato, rialza ella il volto notturno ove il sorriso trema con l'ultima voce.*

Vi sorride, / o stelle, su l'entrare della Notte, / Fedra indimenticabile»[50].

---

prigioniere e che reca taluni segni convenzionali di maestà e di sfarzo, forse non senza qualche turgore barocco. Ma, entro questi limiti, si fa il vuoto, senza che vi intervenga alcun oggetto, e questo vuoto sembra esistere soltanto per essere attraversato dagli sguardi. Perciò la distanza che separa i personaggi rende possibile l'esercizio di una crudeltà che diviene tutto sguardo e afferra gli animi riflettendosi negli occhi dell'amore o dell'odio. Difatti – nonostante la distanza e proprio in virtù di essa – viene a stabilirsi un *contatto* con lo sguardo. E se accettiamo, come appena si è detto, l'idea di una spiritualizzazione dei gesti fisici che si fanno sguardo, dobbiamo accogliere poi l'idea inversa di una "materializzazione" dello sguardo, che si appesantisce caricandosi di tutti i valori corporei, di tutti i significati patetici di cui si è lasciato pervadere. Questo peso carnale dello sguardo si esprime stupendamente nel verso: "Chargés d'un feu secret, vos yeux s'appesantissent" (*Fedra* I, i : "Carichi di un fuoco segreto, gli occhi vi si appesantiscono", in J. RACINE, *Teatro*, a cura di M. Ortiz, Firenze, Sansoni, 1963). Non è più un chiaro sguardo che conosce, ma uno sguardo che brama e soffre ".

[50] G. D'ANNUNZIO, *Fedra* cit. , pp. 209-210. Come sostiene P. VALESIO in "Declinazioni: D'Annunzio dopo il Sublime" cit, pp. 180-181 : "E' su questo nodo che convergono il problema di Fedra come nuova protagonista di una tragedia altomoderna, e il generale problema di metodo del discorso decadente. Si consideri questa didascalia, che descrive l'atteggiamento di Fedra a un certo punto di questa parte iniziale del dramma : "Nuovamente ella è come la Musa che, mentre accoglie dona, Ella segue e conduce i segni dell'azione magnanima. La guarda come per interrogarla il rivelato aedo. Nel rispondere, ella domanda. Riceve il fuoco e lo sparge". Non possiamo non vedere qui il rapporto paronomastico : sotto "i s*e*gni dell'azione magnanima" stanno annidati "i s*o*gni dell'azione magnanima". Ma, prima di tornare al sogno come creazione, consideriamo il predicato centrale – qui chiaramente esplicitato –di Fedra : il suo essere Musa.La tragedia di Fedra in questa versione altomoderna è quella di non poter essere compiutamente Musa, pur avendo sentito che questa è invero la sua vocazione: essa riesce a trasformare il Messo (che prima era un auriga) in Aedo, ma non s'interessa a lui in quanto uomo (anche se egli è, senza alcuna speranza, innamorato di lei). Quanto a Ippolito, essa lo desidera troppo per potergli essere veramente Musa. Di fronte a questo ostacolo, ciò che l'eroina risolve di fare è: compiere una costante ricostruzione estetica di se stessa e di tutto il mondo intorno a lei. L'Atto Primo è chiuso dalle parole di Fedra che chiama se stessa "Fedra indimenticabile", sul cadavere della schiava uccisa (in quella che è una delle più allucinanti ed efficaci scene *masochistiche* nella storia del teatro europeo – certamente unica in tutta la tradizione del teatro italiano, compreso quello contemporaneo) : "Presso l'altare ingombro / dei vostri rami supplici

Il freddo della Morte coincide con il congedo appassionato dalla Vita e dal suo miglior sostituto, la Poesia. Fedra scompare nella Notte da cui era venuta e il suo gesto finale la congela nell'immagine sublime di un abbandono al proprio destino che si rivela contemporaneamente come una sfida ad esso e un gesto definitivo di accettazione del suo volere.

---

immolata / l'ha, nella sacra luce / dell'olocausto nautico, alle Forze / profonde e alle severe Ombre e al superstite / Dolore // e alla Manìa / insonne, su l'entrare della Notte, / Fedra indimenticabile". E con le stesse parole ("Fedra indimenticabile"), ancora una volta da lei stessa pronunciate, si chiude l'Atto Secondo e finale della tragedia. Dicendo *indimenticabile*, Fedra evoca insieme il suo trionfo e il suo tormento ". Sulla pronunciata dimensione estetica nella produzione letteraria di D'Annunzio e sul tema dell'epifania in rapporto alle immagini del Sublime, cfr. il libro di P. DE ANGELIS, *L'immagine epifanica. Hopkins, D'Annunzio, Joyce : momenti di una poetica* già cit. , pp. 43-85.

***Saggi pubblicati su Retroguardia***

1. *Giuseppe Panella*, ELOGIO DELLA LENTEZZA. Paul Valéry e la forma della poesia

2. *Giuseppe Panella,* D’ANNUNZIO E LE IMMAGINI DEL SUBLIME. L’*Alcyone*, la *Fedra* e altre apparizioni

***In rete:***

Biobibliografia di Giuseppe Panella ( http://retroguardia2.wordpress.com/biobibliografia-di-giuseppe-panella/ ).

Saggio pubblicato su *Retroguardia* (http://retroguardia2.wordpress.com/) e *La poesia e lo spirito* (http://lapoesiaelospirito.wordpress.com/)

Saggi letterari di Giuseppe Panella in formato PDF: http://retroguardia2.wordpress.com/saggi-letterari-pdf/

Leggi tutti gli articoli di Giuseppe Panella pubblicati su Retroguardia 2.0: http://retroguardia2.wordpress.com/category/panella-giuseppe/